











F. X. Dietrich. Galerie 3158 Ges. f. chr. Kunst, M.

Mariä Himmelfahrt

DIE CHRISTLICHE KUNST

SECHZEHNTER JAHRGANG 1919/1920

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST
UND DER KUNSTWISSENSCHAFT SOWIE FÜR
DAS GESAMTE KUNSTLEBEN

SECHZEHNTER JAHRGANG 1919/1920

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
GMBH

MÜNCHEN





INHALT DES SECHZEHNTEN JAHRGANGES

(Die kleineren Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der »Beilage«)
Abkürzungen hinter den Künstlernamen: Arch. = Architekt; Bildh. = Bildhauer; M. = Maler; Glm. = Glasmaler.

A. LITERARISCHER TEIL

I. GRÖSSERE ABHANDLUNGEN

II. BERICHTE ÜBER AUSSTELLUNGEN (vergl. auch IV.)

III. KLEINERE AUFSÄTZE

IV. VON KUNSTAUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN, KUNSTVEREINEN, MUSEEN

V. KÜNSTLER. WETTBEWERBE

VI. MITTEILUNGEN ÜBER SONSTIGES KUNSTSCHAFFEN

VII. PERSONALNOTIZEN

VIII. BESPROCHENE BÜCHER

IX. VERSCHIEDENES

B. REPRODUKTIONEN

I. KUNSTBEILAGEN:

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

Illustrationen
zu kunsthistorischen Aufsätzen:



XAVER DIETRICH — DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD

Pinselskizze

XAVER DIETRICHS HL. ABENDMAHL FÜR STRASSBURG

(Vgl. Abb. S. 2—12)

Xaver Dietrichs Schaffen ist in der »Christlichen Kunst« bereits gewürdigt worden. Er ist der Künstler, der die auf dem an der Spitze dieses Heftes farbig wiedergegebene Himmelfahrt Mariä für die Kirche von Neustift bei Freising geschaffen hat.[1]) Sein neuestes Werk ist ein hl. Abendmahl. Das Bild ist bestimmt, den Hochaltar der St. Magdalenenkirche zu Straßburg im Elsaß zu schmücken. Die alte Magdalenenkirche ist im August 1904 ein Raub der Flammen geworden, wobei u. a. auch die Malereien Martin von Feuersteins mit zugrunde gingen. Das jetzige stattliche Bauwerk ist in modernem Renaissancestil gehalten; besonders reich ist der Chor, der mit einer kassettierten Halbkuppel eingewölbt ist und durch große farbige Fenster ausgiebiges, dabei leicht gedämpftes Licht erhält. Der Altar ist in schöner, mit ruhiger Linie gezeichneter Architektur ausgeführt, der obere Teil mit geschnitzten Blumengehängen geziert; die Hauptfarbe seines gebeizten Holzes ist grün, vergoldete Linien und Füllungen geben dem Altare einen festlichen Charakter. Die für das Altarbild ausgesparte, oben halbrunde Fläche bietet einen Raum von 4,50 m Höhe und 2,50 m Breite. Der Auftrag zu dem Gemälde wurde X. Dietrich schon 1912 erteilt. Es war die Aufgabe des Künstlers, ein Werk zu schaffen, das sich in Stil und Auffassung der beschriebenen Umgebung anpaßte und im Gesamtbilde der Kirche eine volltönige, auch für den Fernblick standhaltende Wirkung ausübte. Als Gegenstand der Darstellung war die Einsetzung des hl. Altarssakramentes gegeben.

Der hl. Vorgang ist in großartigen Linien, mit mächtigen Akzenten glühender Farbe, mit gewaltiger Tiefe der Charakteristik, mit

[1]) »Die Christliche Kunst«, XIII. Jahrg., S. 156—168); VIII. Jahrg., S. 121—141; XI. Jahrg. S. 229—243, u. a. a. O. — Das farbige Blatt ist nach dem Vorentwurfe hergestellt.

monumentaler Vereinfachung gegeben. Jegliches irgend entbehrliche Beiwerk fehlt. Die Bildfläche gliedert sich in zwei Teile, von denen der Himmel den oberen, die Gruppe der Personen den unteren Teil einnimmt, wobei gleichzeitig oben kalte, unten warme Tönung vorherrscht. Die Örtlichkeit ist nur im größten Zuge, aber dennoch für das Verständnis des Beschauers vollkommen ausreichend angedeutet. Auf einer Plattform, zu der ein paar Stufen emporführen, befinden sich die bei der Tafel versammelten Personen; eine einzige mächtige Säule dient zur Charakterisierung einer stolzen Halle. Der Ausblick in die Landschaft ist durch die Personen verdeckt, man sieht vom Hintergrunde nichts als den tiefblauen Himmel, an dem leichte weiße Wolken sich mit dem Rot der Abendsonne zart zu färben beginnen. Die Gruppe der Figuren hat ihre Basis an den großen, quer über das Bild laufenden Linien der Stufen, die mit einem zwanglos darübergebreiteten dunkelblauen Teppich belegt sind; rechts (vom Bilde aus gerechnet) fließt über sie der rote Mantel des hl. Johannes hernieder. Die Gruppe gewinnt festen Halt durch den nur teilweise sichtbaren, mit einem weißen Tuche bedeckten Tisch. An dessen linker Schmalseite, aus der Mittelachse des Bildes etwas nach links herausgerückt, steht Jesus aufrecht; er ist von vorn gesehen, der Oberkörper leicht nach rechts gebeugt. Der von einem in perspektivischer Verkürzung gezeichneten blauen Strahlennimbus umgebene Kopf neigt sich ein wenig rückwärts, wodurch die Halsmuskulatur stark hervortritt, und wendet sich derart nach rechts, daß das Gesicht fast ganz im Profil erscheint. Mit der rechten Hand erhebt der Heiland die strahlende, mit einem roten Kreuze bezeichnete Hostie, in der herabhängenden Linken hält er den großen goldenen Kelch. Zur Rechten des Herrn gruppieren sich am Tische sitzend oder stehend neun Apostel; zu ihnen gehört der ganz rechts angebrachte Verräter; hinter und neben Jesus stehen die übrigen drei. Beide Figurenmassen zeigen dichte Geschlossenheit. Vor Jesus kniet der Lieblingsjünger; er neigt das Haupt, als spräche er: »Herr, ich bin nicht würdig«. Das im Halbschatten liegende Antlitz ist im Profil gegeben; die Arme hält Johannes wie in Verzückung gegen den Erlöser ausgebreitet. Voll innerlichster, lebendigster, überzeugend geschilderter Empfindung nehmen



XAVER DIETRICH STUDIE ZU DEN HÄNDEN CHRISTI
Stiftzeichnung. *(Vgl. Abb. S. 3)*

XAVER DIETRICH — HEILIGES ABENDMAHL

Ausschnitt aus dem großen Altarbilde in Straßburg. — Text S. 18.

die Apostel teil, in tiefster Andacht lauschen sie den Worten ihres göttlichen Herrn und Meisters. Mit dramatischer Kraft, die durch künstlerischen Takt äußerlich in Schranken gehalten und auf die psychologische Andeutung beschränkt wird, äußert sich ihr Gefühl, keine Bewegung ist überflüssig oder gar theatralisch. Die große Stilisierung, die in der mächtigen Zeichnung des Faltenwurfes der Gewänder eines ihrer Ausdrucksmittel findet, erinnert doch in keiner Linie an jenen leeren Schematismus, der viele andere Werke der kirchlichen Malerei wie Plastik so uninteressant macht. Verinnerlichung ist einer der besten Vorzüge dieses Bildes. Dabei verfällt es nicht etwa ins Sentimentale, Scheinbarfromme; bei aller Pracht und Schönheit des Ganzen wie der Einzelheiten ist es durch und durch echt, voll herber Gegensätze. Einer der stärksten, der entscheidende in diesem Werke überhaupt, ist der zwischen dem Antlitze Christi und den Gesichtern der Apostel. Männer des einfachen Volkes sind die letzteren, ihre Züge, ihre Hände hart und derb, aber sie sind vergeistigt, veredelt durch den Umgang mit Jesus und durch die Ahnung dessen, was sein Leben, sein Wort, sein Wille ihnen schenkt und bescheidet. In den bleichen Gesichtern und den eingesunkenen, vom Wachen geröteten Augen des einen von ihnen spricht sich asketisches Streben und Ringen aus. Die beiden äußersten Gegensätze in diesen Menschennaturen bilden der in tiefster Frömmigkeit und Demut aufgehende Johannes, des Gottmenschen erster priesterlicher Nachfolger auf Erden, und Judas, dessen Charakter vom Künstler mit rücksichtsloser Kraft und doch ohne Übertreibung geschildert ist.

Im innerlichsten Gegensatz zu all diesen Menschen steht der Herr. Der Künstler ist darauf ausgegangen, Christi göttliche Natur stärker zur Geltung zu bringen als die menschliche, eine Auffassung, der man angesichts des zu schildernden Vorganges nur recht geben kann. Haltung und Ausdruck verkünden den überirdischen Lehrer, den Wundertäter, den zur Erde herniedergestiegenen Gottessohn, der das ihm bestimmte Leiden vorher kennt und bereit ist, es auf sich zu nehmen, den Erlöser, der den Menschen seine Gegenwart im heiligsten Sakramente verbürgt. Einen ganz neuen Christustyp hat X. Dietrich geschaffen. Man könnte in diesem blassen Antlitze mit den tiefliegenden Augen einen Anklang an Greco finden, doch fehlt hier jener Zug von Überspannung, der den Gestalten des alten Künstlers so oft eigen ist, ihnen etwas unserem Empfinden Fremdes gibt, das ein innerliches Verhältnis des unbefangenen Beschauers zum Bilde erschwert. Beim Dietrichschen Christus ist gerade das Gegenteil der Fall. Er packt das Gemüt vom ersten Augenblicke an, läßt es nicht wieder los, prägt sich ihm ein und wirkt je länger je stärker als Verbildlichung der Vorstellung, die wir von der Erscheinung Jesu selbst gehegt zu haben glauben, löst uns von der Äußerlichkeit und Leere, in welche die Nachfolgerschaft der Renaissance wie jene des Nazarenismus mit ihrem Christustyp geraten ist. Es gibt Echtheit und Kraft der Hoheit und Verklärung im Sinne modernen Empfindens, und hält doch die Überzeugung lebendig, daß diese Auffassung von keiner Zeit abhängig, nicht neu entstanden sei, was sie doch in Wirklichkeit ist, daß sie vielmehr schon immer existiert habe und ihre Wahrheit in jeder Zukunft behaupten müsse. Diese Eigenschaft des Dietrichschen Christus erklärt aber, warum er sich, wie Beobachtung gelehrt hat, auch einfachen Gemütern ohne weiteres zugänglich und begreiflich macht, und weist ihm eine Bedeutung zu, die im höchsten Grade, im eigentlichen Verstande künstlerisch zu nennen ist. Indem diese Verkörperung Christi sich mit derjenigen der Apostel zu natürlicher, reicher Harmonie vereinigt, dehnt sich jene Bedeutung auf das Bild in seiner Gesamtheit aus.

Reich und prachtvoll ist die Farbenwirkung. Von der Massenverteilung des Warm und Kalt war schon die Rede. Mit feinem Takte und kompositioneller Sicherheit ist die oberste Partie des Bildes (der Himmel) und der unterste (die Stufen) durch tiefes leuchtendes Blau in Verwandtschaft gebracht und so für das Ganze beiderseits einheitlicher fester Abschluß geschaffen. Während nun oben größere Zartheit herrscht, entfaltet sich unten gewaltige Kraft. Sie kommt besonders in dem leuchtenden Rot der Masse des Mantels des hl. Johannes zum Durchbruch. Christus ist in ein ganz hellblaues Untergewand gekleidet, über das sich ein violetter Mantel legt. Die Wärme und Kälte der Töne, die hier zusammentreffen, hilft die zwiefache Natur des Gottmenschen in geistreicher Art versinnbildlichen. Helle Färbung an einzelnen Apostelgewändern bringt Leben in das Bild. Für das Tischtuch ist hellstes Weiß gewählt. Es vervollständigt in einer Art, die sonst von Modernen selten gewagt wird, während sie bei den Alten häufig ist, das Farbenkonzert und verleiht dem Gemälde außerordentliche Leuchtkraft. Alle diese Farben sind mit den grünlichen, bläulichen, rosigen Reflexen der Abendbeleuchtung durchwoben. Sie spiegeln sich auf dem großstilisierten Falten-



XAVER DIETRICH
HAUPT CHRISTI

Vorstudie, Stiftzeichnung

[illegible]

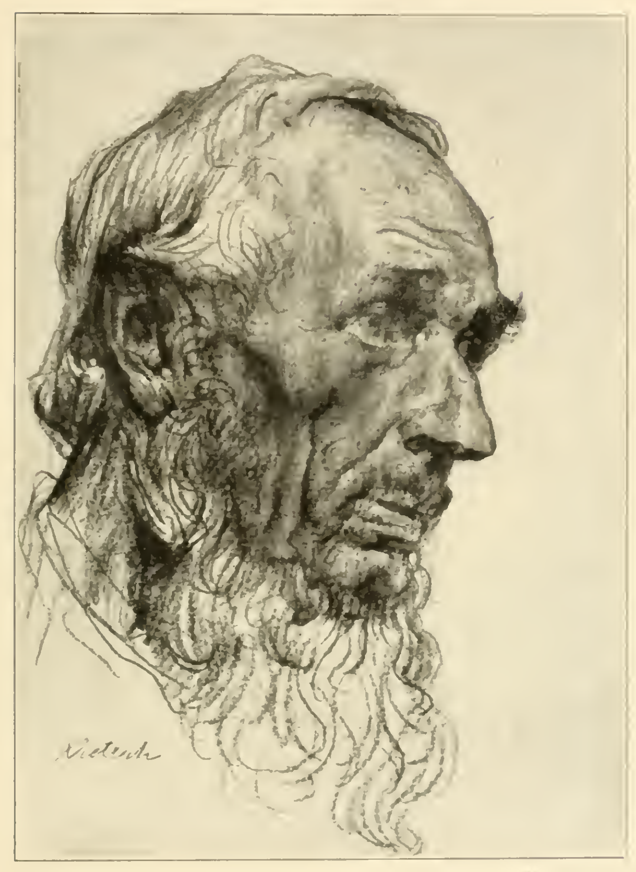


XAVER DIETRICH — VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

wurf der Gewänder und verhelfen ihm zu plastischer Wirkung, sie spielen auf den Händen und Gesichtern. Besonders dasjenige des erwähnten Asketen, vor allem aber das fast leichenhaft fahle Antlitz Christi erhalten durch diese Reflexe etwas Durchsichtiges, das der Charakterisierung ungemein förderlich ist. Mit großer Kunst ist das bleiche Haupt gegen den Hintergrund weißen Gewölkes gesetzt, von dem es sich doch vollkommen loslöst, seine Körperhaftigkeit unangefochten behauptet. Dieser Gegensatz gegen die Luft, wie auch die Überleitung der Gestalten in sie, ist vorzüglich gelungen. Wesentlich gefördert wird die Wirkung der Farben durch die Anwendung eines Bindemittels, das der Münchner Maler Bernhard Otterpohl erfunden hat. In seiner chemischen Beschaffenheit kommt es dem von den Alten angewandten nahe, wenn es nicht ihm gleich ist, verleiht den Farben Tiefe, Geschmeidigkeit und Durchsichtigkeit und verhindert sie am Reißen.

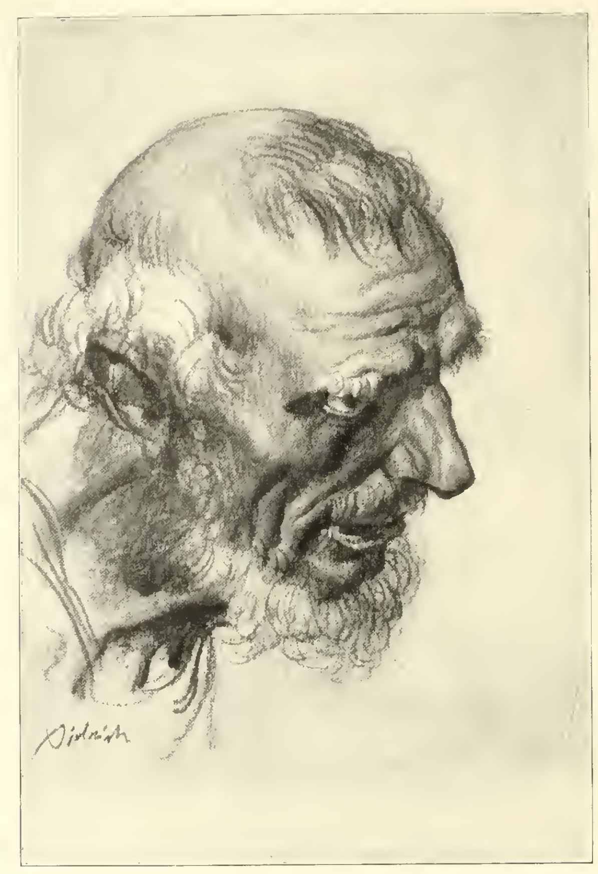
Dem Werke im ganzen wie jedem seiner Teile sieht man die Liebe und Sorgfalt des Malers an. Nicht in Hast und Übereilung ist es entstanden, sondern es ist die Frucht jahrelanger Mühe und geduldiger Vorbereitung. Dreimal ist der Plan vollständig geändert worden, nachdem die Lösungen den Absichten des Künstlers nicht genügten. Die Architektur,



XAVER DIETRICH — VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL
Stiftzeichnung

die Gruppierung und Stellung der Personen, die Anordnung der Farben waren bei den ersten Entwürfen völlig anders. Als die endgültige Lösung gefunden war, hat Dietrich nicht nur jede einzelne Figur, vor allem die des Heilandes, sondern auch alle wichtigen Einzelteile der Gewänder, die Köpfe, die so äußerst charakteristischen Hände aufs genaueste zeichnerisch vorbereitet. Es bietet großes Interesse, diese Vorstudien kennen zu lernen. Sie enthalten eine Fülle von Feinheiten und kennzeichnen diesen Künstler in seiner Gewissenhaftigkeit, seiner Großzügigkeit, seiner Zielbewußtheit (Abb. S. 2, 6—12).

Das Dietrichsche Abendmahlsbild läßt in seiner Anlage und seiner Farbe Erinnerungen an Tizian, Rubens, die großen Spanier aufkommen, steht also auf dem Boden der Tradition, und ist doch das äußerlich wie innerlich ureigene, tiefernste, andachtsvoll feierliche Monumentalwerk eines im besten Sinne neuzeitlichen Malers, eines der wenigen, welche auf eigenen Wegen zu gehen beginnen und der christlichen Kunst unserer Zeit hohen Aufschwung verheißen. Doering



XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL
Stiftzeichnung

PRÄLAT DR. SEBASTIAN HUBER †

Wenige Monate nach dem Heimgang des Abtes Prälat Gregor Danner hat die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst neuerdings das Ableben eines hochverdienten Mitgliedes zu verzeichnen. Am 10. August verschied Generalvikar Prälat Dr. Sebastian Huber in München. Ein Mann von gründlicher theologischer und philosophischer Bildung, ein Mann des Wissens und der Praxis, für alles Edle eingenommen, war er auch ein warmer Förderer der christlichen Kunst. In den langen Jahren seiner gesegneten Lehrtätigkeit am Lyzeum zu Freising ließ er sich angelegen sein, die angehenden Theologen in die Kenntnis der Kunst einzuführen. Aus dieser seiner Wirksamkeit heraus verfaßte er einen »Abriß der Kunstgeschichte«. Die Sammlung, Erhaltung und Ordnung der Kunstdenkmäler Freisings betrieb er mit bestem Erfolge. Der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst war er herzlich zugetan und noch in den Jahren seines Freisinger Aufenthaltes wirkte er in drei Wahlperioden als Juror mit, die Reisen nach München nicht scheuend. 1914 als Domdekan nach München berufen, trat er noch im gleichen Jahr in die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein, wo seine warmherzige und ruhige Mitwirkung dank-



XAVER DIETRICH — VORSTUDIE ZU EINEM APOSTEL

Stiftzeichnung

bare Würdigung fand. Eben sollte unter seiner Führung in der Erzdiözese München-Freising eine frische Werbetätigkeit für die Gesellschaft einsetzen, als eine schwere Krankheit, die ihn nicht mehr verließ, seinem Wirken ein allzufrühes Ende machte. Schmerzlich empfindet die Gesellschaft den herben Verlust.

S. Staudhamer

LUDWIG PENZ

(Vgl. Abb. S. 14—21)

Fernab von dem Getriebe der Welt in der ländlichen Stille des Tiroler Bergstädtchens Schwaz am Inn lebte Ludwig Penz, ein Tiroler Bildschnitzer. Schon als Knabe, als er noch im Stubai Rinder und Schafe hütete, versuchte er sich in der Nachahmung derselben und schnitzte mit dem Taschenmesser kleine Figürchen und Tiere. So übte er früh Beobachtungsgabe, Nachahmungstrieb und technische Fertigkeit und schulte Auge und Hand. Alle Hirtenjungen, die die Kunstgeschichte nennt, von Giotto bis Defregger und Segantini, haben so angefangen. Langsam und allmählich wie eine werdende Welt ging ihm das Verständnis für die Aufgaben der Kunst auf und wuchs er im Umgange mit seinen geliebten alten Tiroler Bildschnitzern in sie hinein. Holz war



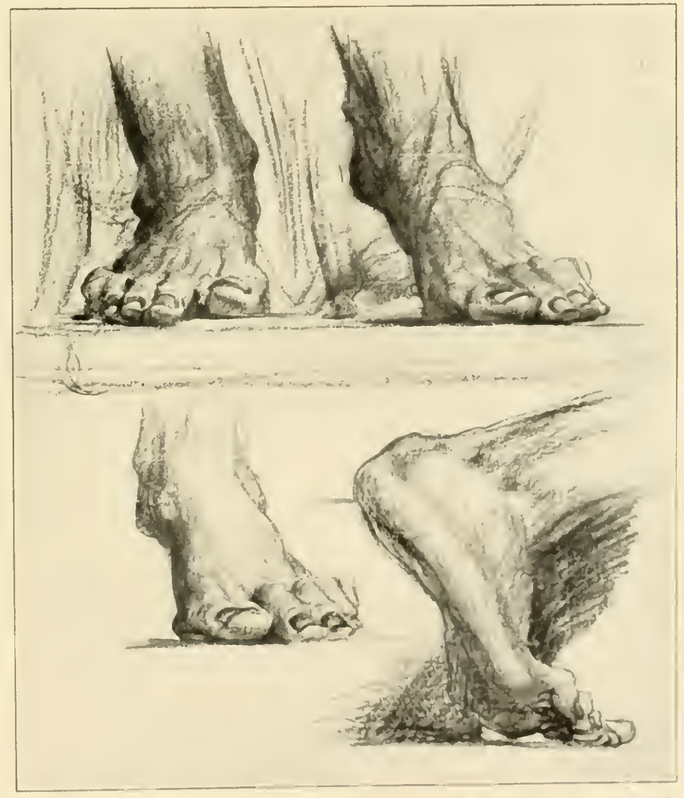
XAVER DIETRICH VORSTUDIEN ZUM ABENDMAHLSBILDE
Stiftzeichnungen

dasjenige Material, das sich für seine plastisch-malerische Vorstellung am bildsamsten erwies. Diese Art Plastik hat ihre Vorläufer schon im Barock und Rokoko. Penz führte diese Traditionen unbewußt weiter, indem er zwar ein Kenner und Bewunderer von Knoller und seiner Schule war, sich aber hütete, im Sinne einer direkten Stilnachahmung in den Fußtapfen der alten Meister zu gehen. Er schuf sich vielmehr aus seiner malerischen Anschauung der Form heraus seinen eigenen Stil, der durchaus ein Produkt seiner malerischen Formgestaltung und seiner eigenen Art, das Schnitzmesser zu führen, war. Diese eigenartige Linien- und Kurvenwelt, mit vom Lichte getroffenen Flächen und Buckeln, Rillen und Rinnen, in denen weiche Schatten spielen, läßt das Auge wie über von Licht und Schatten umwogte Höhen und Tiefen hinwandern. Der Blick, dadurch aufs lebhafteste angeregt, gleitet an diesen Linien und Kurven dahin und liest so Form um Form gleichsam ab.

Solch eine Gestaltungsweise hat viel Ähnlichkeit mit der Griffelkunst. Sie erinnert lebhaft an Rembrandtsche Radierungen, wo vom Lichte getroffene Formen aus dem Helldunkel heraustauchen. Und wie dieses Helldunkel einen mystischen Untergrund hat, so auch das Naturgefühl und die Naturanschauung dieses Bildschnitzers.

Damit ist auch schon gesagt, daß es sich hier nicht um eine bloß handwerksmäßig ausgeübte Kunst handelt, bei der das Materialempfinden das Wesentliche und der Effekt schon erreicht ist, wenn ein Ding nur recht hölzern aussieht. Das Holz war diesem Bildschnitzer allemal nur das Material, seinem Empfinden und seiner eigentümlichen Anschauung einen ihm gemäßen Ausdruck zu geben. Wohl regte die Materie seinen Form- und Gestaltungstrieb an, gab ihm eine gewisse Richtung auf das Gestaltungsmäßige. Wundervoll illustriert das die Anekdote des Künstlers: »Am Ofen sitzend und ein Scheit in der Hand, strich ich mit den Händen darüber, streichelte und liebkoste es und das Bild einer Mutter, die ihr Wickelkind streichelt, stand mit einem Male lebendig vor mir.«

Auch das Hineinsehen bestimmter Gestalten ins Holz lag in diesem Vermögen der Beseelung und Formung der Materie. Aber doch nur, weil ein schöpferischer Geist im Künstler lebendig war. So beseelte er die Natur in all ihren Erscheinungen. Wie der Troubadour der Gottesminne jegliche Kreatur mit aller Liebe umfaßte und Fischen und Vögeln predigte, so ergriff auch der Eros des Künstlers die Natur und gestaltete sie lauter und einfältiglich. Alle wahre Kunst kommt aus dem Herzen. Ein edler Schwärmer, konnte man sich unseren Bildschnitzer wie den Heiligen unter den Tieren des Waldes und unter den Lämmern auf der Weide denken. Nur aus so inniger Einfühlung in die Kreatur konnten Werke entstehen, wie die rührend schöne Gruppe des Mutterschafes mit dem Jungen (Abb. S. 17).



XAVER DIETRICH — VORSTUDIEN ZUM ABENDMAHLSBILD

Zu den Füßen Christi und des hl. Johannes. — Stiftzeichnungen



XAVER DIETRICH VORSTUDIE ZUM ABENDMAHLSBILD
Stiftzeichnung

findungen: Ehrfurcht, Erstaunen, Bewunderung, naive Freude und Humor. Realistisch in der Behandlung einzelner Details, webt und schwebt darüber doch der Hauch urwüchsiger Poesie (Abb. S. 14—17).

Sie wirken in ihrer Unmittelbarkeit, Wärme und Frische wie ein Gelegenheitsgedicht.

Klein im Maßstab, erscheint seine Kleinplastik doch groß in der Form. Penz vereinte in seiner Kunst das scharfe, genaue Gesicht für Maße und Verhältnisse mit dem zarten Duft und Hauch malerischen Empfindens und Schauens. Seine Holzschnitzereien sind in Wirklichkeit poetische Impressionen.

Von Jugend auf in dem Gefühlskreis und in der Vorstellungswelt religiöser Kunst lebend, wäre er auch imstande gewesen, der kirchlichen Kunst neue Werte zuzuführen. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, seine Kunst an größeren Aufgaben zu entfalten. Sie fielen ihm nur spärlich zu. Wo er aber solche zu lösen hatte, brachte er immer Neues und Originales hervor. Eines seiner schönsten Werke besitzt das Franziskanerkloster in Schwaz, einen Christus am Ölberg (Abb. S. 18), und ein Haus in Bozen, eine Madonna als Hausbild (Abb. S. 20). Man kann beide Werke nicht ohne innere Bewegung betrachten; sie stehen beide, äußerlich wie formal besehen, fern aller Konvention und sind der Empfindung nach doch voll edelster Konvention christlicher Kunst. Penz dachte immer daran, etwas ganz Großes zu schaffen. Sein letztes Ziel, der Gipfel seiner Wünsche, war die Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes von Architektur, Plastik und Malerei, wie es ihm eben nur eine große Aufgabe der kirchlichen Kunst bieten konnte. Der Gedanke des Ausbaues einer Kapelle im Dom zu Brixen, den ihm der dortige Bischof nahe gelegt hatte, verließ ihn nicht mehr. Er erfüllte sein ganzes Sinnen und Denken. Alle Schätze des Landes, seine Hölzer, seine Erze, sein Silber, sein Marmor sollten dazu dienen. Die Glasfenster

Stundenlang konnte er im Grase liegen und mit ehrfürchtigem Erstaunen die Kleinwelt da unten betrachten. Im Walde sah er leibhaftig Erscheinungen, die ihm die Vision des heiligen Hubertus eingaben (Abb. S. 19). Und aus dieser Welt der Romantik erwuchsen auch Vorstellungen, wie sie in seine Krippendarstellungen hineinspielen.

Nur ein Sohn des Volkes mit einer alten Tradition konnte darin noch Neues und Originelles schaffen. Man fühlt in seinen Schöpfungen wie in den alten Krippendarstellungen die Kirchweihfreude des süßen Wunders, wie sie sich auch in alten Krippenliedern ausspricht:

»Da öffnet sich gachlings das himmlische Tor,
Da wumelen die Engelen ganz haufenweis hervor,
Die Bubelen, die Madelen,
Die machen Burzigagelen,
Bald aui, bald oi, bald hin und bald her,
Bald unterschi, bald überschi, dös freut uns umso mehr.«

Der Beschauer wird aufs innigste angezogen und mit in die Welt der Krippendarstellungen hinein versetzt. Er erlebt alle Phasen der Emp-



XAVER DIETRICH

DIE HULDIGUNG DER HL. DREI KÖNIGE

Federzeichnung. Skizze



LUDWIG PENZ KLEINE KRIPPE

Text S. 12

wollte er selbst malen, die Gewölbe und Wände mit Mosaikbildern schmücken, den Altar aus Tiroler Marmor errichten und eine Pietà von Erz darauf stellen, dazu kostbares Geräte aus Gold und Silber. All sein Können und alle Zeit seines Lebens wollte er daran setzen, dem heiligen Land Tirol eine Gnadenkapelle zu bauen, die das Allerschönste darstellen sollte, was moderne Kunst vermöchte. Dieser kühne Traum seines Lebens sollte sich nicht erfüllen. Es kam nur zu Vorprojekten und Entwürfen. Die tückische Grippe raffte Ludwig Penz im Sommer 1918 jäh hinweg. Er hat das Land seiner künstlerischen Verheißung nicht mehr betreten, er konnte es nur mehr von ferne schauen. Das Andenken an den prächtigen Menschen und edlen Künstler wird all denen teuer sein, die ihn gekannt und geschätzt haben. Alexander Heilmeyer

ZIERBAUTEN

von Hieronymus II., Pralat von Neustift bei Brixen a. E. in Tirol (Abb. S. 22 und 23)

Die Kunst verdankt der Geistlichkeit ein Großteil ihres Ruhmes.

Welch herrliche Schöpfungen sind zufolge des feingebildeten Kunstsinnes der Päpste entstanden; was alles förderten Priester in geringerer Stellung auf profanem oder kirchlichem Gebiete!

Zu allen Zeiten gab es Diener der Kirche, denen der Kunstgeschmack als Geschenk in die Wiege gelegt wurde, welche Gabe sie in der Folge glänzend zu rechtfertigen wußten. Zu solchen zählte der Prälat Hieronymus II. von Neustift, von dessen Wirken hier die Rede sein soll.

Die Baukunst gibt uns an Hochbauten die herrlichsten Beispiele profaner wie liturgischer Richtung, in ihr schenkte man aber auch Kleinbauten durchwegs die größte Aufmerksamkeit.

Diese Tatsache können wir jederzeit bestätigt finden und solche beachtenswerte Kleinbauten vom Ende des 17. Jahrhunderts sind es, die wir hier nachstehend besprechen wollen.

In dem schönen Garten des Konventes des nahe bei Brixen gelegenen Augustiner-Chorherrenstiftes Neustift in Tirol findet sich ein Lusthäuschen geschichtlich interessanter Vergangenheit vor. (Abb. S. 22.)

Von ferne aber schon bemerkt ein fach-



LUDWIG PENZ KRIPPENFIGUREN

LUDWIG PENZ — WEIHNACHTSKRIPPE

Text S. 12

männisch geübtes Auge, daß an dem Bauwerke eine Veränderung vorgenommen wurde, weil dasselbe einerseits eine Unvollständigkeit in seiner gegenwärtigen Konzeption erkennen läßt, während sich anderseits einzelne Bauteile ohne gegenwärtig konstruktive Bedeutung erhalten haben. So fällt uns dieser Bau als Stückwerk sogleich unangenehm berührend auf.

Das Lusthäuschen besteht in der uns entgegentretenden Form aus einem zweigeschossigen Auf- und einem durch Stufen erhöhten Portalvorbau. An letzterem befindet sich in der Giebelfüllung eine Steintafel mit einem von einer Mitra gekrönten Wappen, daneben sich die Buchstaben H P links und rechts verteilt und die Jahreszahl 1667 befinden.



L. PENZ — WEIHNACHT

Das Wappen zeigt ein mit einem lateinischen Kreuz belegtes Buchenblatt und findet sich dergestalt auf der Wappentafel der Prälaten des Stiftes wieder und zwar bei Hieronymus II. von Rottenpuecher.

An letzterem ersieht man das Kreuz silbern auf dem Buchenblatt von roter Tinktur.

Daraus erhellt, daß der Prälat von Rottenpuecher mit dem Bauwerke in Verbindung steht und wären wir noch in Zweifel, so müßten uns die Buchstaben H u P eines Bessern belehren, denn ersteres bezieht sich unleugbar auf »Hieronymus« wie letzteres auf »Präpositus der Vorgesetzte« oder auch »Prälatus«.

Hieronymus v. Rottenpuecher stand dem Stifte von 1665—1678 als Prälat Hieronymus II. vor.



LUDWIG PENZ MARIA MIT DEM CHRISTKINDLEIN

Diese für Neustift hervorragende Persönlichkeit lernen wir an seinem Grabsteine, im Kreuzgange des Stiftes befindlich, auch seinem Aussehen nach kennen.

Darauf zeigt sich uns Hieronymus II. mit angenehm ansprechenden Zügen, aus denen Kraft und Geist leuchten, sowie doch wieder aus dem stark bebarteten Antlitze güt'ge Milde sieht.

All diesen dem Steinbilde abzulesenden edlen Eigenschaften des Verewigten treten, dessen Sinn und dessen tiefes Gefühl für das Schöne erhärtend, die Handlungen und Unternehmungen auf dem Gebiete der Kunst während seiner Regierungszeit im Stifte hinzu.

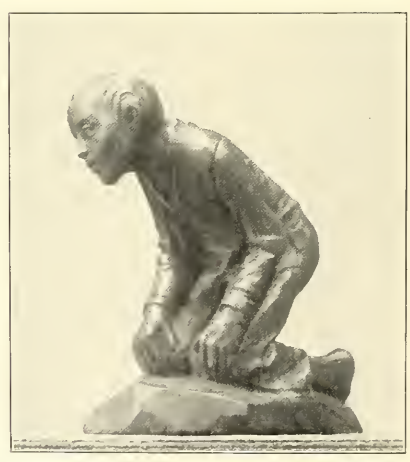
Kaum war er in Amt und Würde gelangt, wurden im Garten des Konvents zwei Marmorbrunnen und eine Piscina errichtet, über welch letztere geschichtliche Belege vorliegen. Diese sind unter Hieronymus II. in dem Kodex Nr. 931 der Innsbrucker Universitäts-Bibliothek zu finden. Die betreffende Stelle lautet »Epitome de gestis Praelatorum Neocellensium et rebus memorabilibus a Quinque cum Dimidio Saeculis conscriptum 1693.... in horto conventuali blande murmurantium atque saltantium aquarum thermam et grottam cum piscina et e diametro fontem cum marmoreis duabus conchis fieri indulsit. Ob saepesaepius frigus aquarum septis piscina mox derserta et sola aestivalis domuncula stare permissa et botorum sirmate circum amicta est«[1].

[1]) Siehe Note 3 auf Seite 22.

Es ist somit von einem Häuschen die Rede, das ein Fischbehälter war und das wegen der gar zu häufigen Kälte des Wassers, darin die Fische nicht gedeihen mochten, abgebrochen wurde. Man ließ den Teich aus und pflanzte, nachdem die Umfriedung beseitigt und das Dach entfernt worden war, einen Kranz von Reben um das Lusthäuschen, wie ein solcher heute noch dasselbe als Zentralbergel umgibt.

Diese Kunde, die uns als ziemlich gewaltsamer Eingriff erscheint, dürfte vollkommen auf Wahrheit beruhen, denn ein Steinstichbild von der Hand des Chorherren Ingenuins Kaufmann, in der Bibliothek des Stiftes befindlich und aus dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhundertes stammend, zeigt uns die Piscina genau in der oben beschriebenen Form, dabei auch die Reben nicht vergessen sind, die sich über das dem Vorbau nachgeahmte Holzgerüste hinziehen. Anderseits vergewissert uns auch ein Modell des Stiftes, vermutlich aus der Zeit um 1816, der Wiedererrichtung nach der Aufhebung desselben durch die Bayern darüber, daß die Piscina bis auf das doppelstöckige Lusthäuschen zur genannten Zeit bereits abgebrochen war. Der einzigen uns bisher bekanntgewordenen Jahreszahl nach würde das Bauwerk aus dem Jahre 1667 stammen, wogegen jedoch der Gesamteindruck spricht, welcher das Bauwerk in eine frühere Zeit versetzt; denn schon der spitze Helm als mächtige Bedeckung gibt dem Ganzen einen früheren Charakterzug.

Nun fand sich in der Bibliothek des Stiftes eine Orientierungstafel (Kataster), eine feinstens



LUDWIG PENZ KRIPPENFIGUR



LUDWIG PENZ MARIA MIT DEM CHRISTKINDLEIN

mit Deckfarben bemalte Federzeichnung auf Papier und Leinen aufgezogen, mit dem Plane der Liegenschaften des Klosters und der weiteren Umgebung in Vogelschau darstellt, aus dem Jahre 1666 vor.

Auf diesem Bilde ist auf gleicher Stelle des Gartens ein Sommerhaus eingezeichnet, welches sich als ein ebenerdiger, einfacher Bau darstellt, daran von einem Vorbau, einer Piscina, nichts zu sehen ist.

Säulen tragen ein mächtiges, von roten Ziegeln eingedecktes Pyramidendach, sie stützen sich auf eine starke, vieleckige Brüstung, die Umfriedung des Sommerhauses.

Was des genannten Baues Zeitbestimmung anbelangt, so gehen wir nicht fehl, wenn wir die Bauzeit um 1600 suchen. So war denn schon im Garten des Konventes ein Lusthäuschen vorhanden, als 1667 die Piscina entstand und wir dürfen begründet der Vermutung Ausdruck verleihen, daß in dem Erdgeschosse der Piscina das alte Lusthäuschen erhalten blieb. Wir begründen diese Vermutung in dem der Renaissance angehörenden Charakter der darin befindlichen Säulchen sowie an dem Vorhandensein eines eingebauten steinernen Tisches von der Art italienischer Gartentische aus der Renaissance. Aber zugleich geben wir der Vermutung Raum, daß dieses Lusthäuschen mit jenem identisch ist, welches laut der Abbildung auf dem Ölbilde »Maria die Schutzfrau Neustifts«, welches unter dem Prälaten Markus Hauser 1621 bis 1625 gemalt wurde, im Prälatengarten, umgeben von einem Fischweiher, gestanden hat.

Somit dürfte das zur Zeit des Prälaten Hauser im Prälatengarten gestandene Sommerhäuschen in der Zwischenzeit von 1625 bis 1666 in den Garten des Konventes übertragen worden sein, wo es von Hieronymus II. zur monumentalen Piscina ausgebaut wurde.

Die von dem Chronisten des Jahres 1693 genannte Piscina tritt uns heute wieder in vereinfachter abgebauter und gewissermaßen verstümmelter Form, nur als das mehrfach genannte Lusthäuschen entgegen, daran jedoch das zwischen Architrav und Dach eingeschobene Stockwerk als neue Zufügung auffällt (Abb. S. 22). Dieses Häuschen ist auf der Grundlage des Achteckes erbaut und besteht aus einem unteren, offenen und einem oberen, geschlossenen Geschosse.

Ersteres, das wir in die Zeit um 1600 versetzen, wird von acht gefälligen Säulchen, aus Granit gefertigt, auf einer Brüstungswand ruhend, gebildet.

Diese Wand schließt das Erdgeschoß bis auf einen Eingang ab und trägt granitenen Brüstungsabschluß.

Über den Säulchen zieht sich ein einfach gegliederter Architrav als Träger des Obergeschosses hin, der ebenso aus Granit ist.

Von hier ab beginnt das zweite Geschoß,



LUDWIG PENZ MUTTERSCHAF

Text S. 11



LUDWIG PENZ CHRISTUS AM ÖLBERG

Text S. 12

jenes, welches der zweiten Bauzeit, die mit 1667 begann, in der das alte Lusthäuschen zur Piscina umgewandelt wurde. An ihm durchbrechen Fenster die Wände des Obergeschosses und wieder ein schmucker Pyramidenhelm, eingedeckt mit grün glasierten Biberschwänzen, schließt das Bauwerk ab. Der Helm endet mit einem zierlich gebuckelten Nodus und einer von einem Doppelkreuze durchbrochenen Windfahne mit einem Stern am Ende. Der Aufsatz ist aus Kupfer.

Zu diesem Geschosse führt eine hölzerne, mit einem Satteldächlein gedeckte Treppe, von einem gemauerten Türvorbau ausgehend, empor. Desgleichen geleiten solche zu dem dadurch erhöhten Vorbau doppelseitig hinan; sie münden auf einen kleinen Vorplatz, von dem aus die Stiege durch den genannten Vorbau zu betreten ist.

Das Gewände dieser Türe, die vorgenannten Stufen sowie das in ihrem Sturze angebrachte Wappen, von dem wir eingangs sprachen, sind auch aus Granit gearbeitet. Rote Biberschwänze decken das Dächlein des Portalvorbaues.

Die Deckung der Stiege ist heute in ordinärem Zinkblech hergestellt, wo vordem ebenso Ziegel diese ausmachten.

Beide Geschosse enthalten bemalte Holzdecken, und während die obere eine Spiegeldecke mit in den Friesen sich befindlichen Tafelbildern ist, welche zum Gegenstande ihrer Darstellungen Begebenheiten aus dem Leben des hl. Augustin nehmen, ist die Decke des Erdgeschosses eine Kassettendecke von reichem geometrischem Figurennetze.

Im Mittel dieses ist die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Arme, die »S. Maria ad Gratias« in eine schildförmige geometrische Figur, in Tempera gemalt, gesetzt. Die anderen Füllungen des Kassettenwerkes werden von Ornamenten derselben Technik belebt. Vier vielfarbige Blätterrosetten sitzen im Mittel der das Madonnenbild umgebenden größeren Füllungen.

Die blau gehaltenen Stege der Kassetten zieren flache, gelbe Kugelknöpfe und gelbe Stäbe mit grünen Blattwellen vermitteln den Übergang von den Stegen zu den Füllungen. — Leider haben die Malereien schon sehr stark gelitten und dies um so mehr, als sie im Jahre 1685 übermalt worden sein dürften. Die Übermalung zeigt sich darin, daß die ursprüngliche Malerei durch das Abspringen der





LUDWIG PENZ, GEDENKMEDAILLE, VORDER- UND RÜCKSEITE



LUDWIG PENZ HL. HUBERTUS

Text S. 12

jüngeren wieder hervortritt, wodurch keine der Malereien klar zu sehen ist. — An ersterer Malerei sind die ornamentalen Rankenzüge in jenen lichtvioletten Tönen gehalten, wie wir ähnliche Malereien in Tirol um 1600 genügend an Fassaden oder Innendekorationen antreffen. — Leider ist die Decke auch ansonst sehr schadhaft und drohen einzelne Füllungen herabzufallen; eine fehlt überhaupt. — Soweit tritt uns also die Piscina erhalten entgegen, von der wir aus dem Jahre 1695 die schriftliche Kunde erhalten, daß sie gefallen sei. Das Fehlende des vollkommenen Bildes, so wie Rottenpuecher die Piscina erbauen ließ, zu ergänzen vermögen ein Ölbild aus dem Jahre 1673, im Klostergang beim Eingange zum Speisesaal links hängend, sowie ein Doktordiplom, ein Kupferstich vermutlich aus dem Jahre 1682, weil nur die Jahreszahl MDCLXXXI (1681) bestimmt leserlich ist, die fehlende Zahl des kleinen fehlenden Teiles wegen nur I sein kann.

Auf beiden Bildern ist die Ansicht des Klosters in Vogelschau zu sehen.

Bei ersterem sind die Gestalten des Förderers des Stiftes und des Rembertus von Säben und seiner Gemahlin Christina sowie des Gründers desselben B. Hartmanus † 1164, verewigt.



LUDWIG PENZ, KAISERJAGER-MEDAILLE

An diesen Abbildungen erhalten wir einen vollen Begriff von der Piscina und ihrem reichen Aussehen.

Das Ölbild ließ nach dem darauf befindlichen Wappen Hieronymus von Rotten-

puecher herstellen, das Diplom Fortunatus von Troyer, der Nachfolger des vorigen Prälaten.

Diesen Bildern und den heute noch erkenntlichen Dispositionen nach, umzog das Erdgeschoß einst ein 2,4 Meter breiter, an den Stufen des schon vorher genannten Stiegenaufganges vorbeiziehender Wassergraben, der am Eingange zum Erdgeschoß entweder überbrückt oder abgesetzt war.

Nach außen schloß das Becken mit einer Mauerbrüstung ab, darauf an den Ecken Pfeiler und zwischen diesen Paare kleiner Säulchen standen, mit der Aufgabe betraut, ein von Kapfern durchbrochenes Pyramidendach zu tragen, welches sich an den Fuß des Obergeschosses anlegte. Die Eindeckung des Daches bildeten Ziegel und dürften diese sich bis auf heute der Form nach erhalten haben. Vor dem Eintritte zum Erdgeschosse war ein Portalbau mit Oberlicht errichtet und derselbe mit roten Ziegeln gedeckt.



LUDWIG PENZ MADONNA AN EINEM HAUSE
Text S. 12

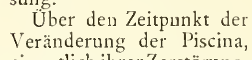
Am Ölgemälde ersehen wir aber, daß noch weitere zierliche Ausschmückungen an der Piscina vorhanden waren. So führte zur Steintreppe am Aufgange zum Obergeschoß ein geschmiedetes Brüstungsgeländer hinan, das an den Stirnköpfen solche Blumen trug. Die Löcher, worin das Gitter Befestigung fand, sind noch heute an den Stufen ersichtlich. Das ganze Geländer war von roter Bemalung. Ferner war die Stiege zum Obergeschoß von einer Brüstung abgeschlossen, daran das Dachgerüste von grünen Säulchen getragen wurde und rote Ornamente in Brettsägearbeit die Räume zwischen den Säulchen zu füllen hatten.

So erhalten wir eine überaus freundliche und reiche Gestaltung der Piscina vergegenwärtigt, deren Ausstattung der farbenfrohen Zeit entsprechend ganz prächtig gewesen sein muß.

Über des alten Lusthäuschens Umgestaltung zur Piscina findet sich an dem bis heute erhaltenen Reste desselben überdies eine Aufzeichnung an Schrifttäfelchen, welche an der Innenseite der Säulen eingelassen sind. Sie bestehen aus schwarzem Marmor, der Text lautet sehr gekürzt: SUB HIRONYMO SECUNDO, DIVINA PROVIDENTIA PRAEPOSITO CONVENTVS NOVAECELLENSIS HAC PISCIA POSVIT M. D. C. L. XVIII.

Bietet uns diese Inschrift die Gewißheit von der einstigen Bestimmung des Bauwerkes, so erfahren wir gleichzeitig ausdrücklich, daß der Konvent dieselbe errichten und im Jahre 1668 vollenden ließ, wofür die Mittel vermutlich der Konvent trug.

Für die Annahme in dem bestehenden Lusthäuschen den Torso eines Bauwerkes, den Kern der Piscina erblicken zu dürfen, spricht auch noch, wie eingangs erwähnt, das Vorhandensein von Bauteilen, die sich an dem Bauwerk erhalten haben und die heute völlig überflüssig und auch störend sind. An den Wänden des geschlossenen Oberbaues treffen wir wagrecht eingelassene Lagerhölzer an, in welche offenbar die Sparren des Vordaches der Piscina eingriffen. Durch diese nicht zu leugnende Tatsache finden auch die sonst unverständlich vorhandenen Balken ihre Lösung.



Über den Zeitpunkt der Veränderung der Piscina, eigentlich ihrer Zerstörung, haben wir begründete Mutmaßungen und wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir diese in das Jahr 1685 setzen.

Nach noch kenntlichen Spuren ist die Innenseite des Architraves mit einer Inschrift und mit Wappenschildern bemalt gewesen, darüber in dem genannten Jahre eine neue Bemalung gesetzt wurde.

Beide Bemalungen betreffen die Namen und die Wappen der Chorherren sowie der vorgesetzten Prälaten, bei gleichzeitiger Beifügung ihrer Wappen.

Die zuletzt aufgemalte Inschrift wurde unter Troyer gemacht und gleichzeitig die Decke mit neuen Malereien versehen. Sie lautet: »Rmus PERIL ET AMPLmus D mus D ng ForTVNATVS RENO : MDCLXXXV.«

Sie steht in Beziehung mit der Erweiterung

der Zahl der Wappenschilder und den Namen ihrer Träger.

Zur Zeit der ersten Bemalung waren im Architrave nur 38 Schildchen und vermutlich auch das Wappen Hieronymus II. vorhanden, während wir gegenwärtig 44 zählen, entsprechend der Zahl der Chorherren, die unter Fortunatus dem Konvente angehörten.

Fortunatus von Troyer stand dem Stifte von 1678—1707, seinem Sterbejahre vor.

So erfahren wir von der Fertigstellung der Piscina (1668) bis zur Meldung ihrer Auflassung (1693) keine Zeitangabe mehr, als die über die sogenannte Renovierung im Jahre 1685.

So ist die Piscina unter der Regierung v. Troyers entweder im Jahre 1685 oder in der Zwischenzeit bis 1693 gefallen, obgleich der rauhe Eingriff mit der später aufgeführten Kunstbestätigung dieses Abtes nicht recht zu vereinbaren ist und dies umsoweniger als Troyer allseitig gebildet war und auch als Gelehrter mit Ehren genannt zu werden verdient.

Vermutlich war es nicht seine treibende Kraft, welche zum Ruine der ansehnlichen Piscina führte.

Um nur einiges aus seiner Kunstbestätigung zu bemerken, wurde unter ihm die Decke des oberen Ganges im Stiftshaupttrakte mit prächtigen Stuckornamenten versehen, die Portale architektonisch geschmückt und ganz besonders der Stiegenbeginn vom ersten zum zweiten Stockwerke als pomphaftes Portal gebildet. Aber wie angezeigt, wollen wir uns hier mit den Kunstbestrebungen v. Rottenpuechers im weitern Sinne befassen und da finden wir bestätigt, daß dieser überhaupt sehr kunstliebend war.

Abgesehen von dem Bilde, das wir nannten und das zweifellos über seinen Auftrag für das Kloster angefertigt wurde, finden wir im Gange des ersten Stockwerkes ein zierliches laternenartiges Lichterhäuschen aus dem Jahre 1669 mit seinem Wappen geziert, aus Stein gefertigt, die hölzernen Rahmen mit Schmiedeeisenzierat ausgestattet, sowie am Stiegenaufgange zur Propstei eine schöne Kartusche aus Marmor, mit der Jahreszahl 1671 und der Initiale Christi versehen vor.

Das interessanteste Werk aber, das er errichten ließ, dürfte ein Brunnen im Hofe sein, den er an Stelle eines solchen, aus der Gotik herrührend, neu aufführen ließ (Abb. S. 123). Es soll hier davon die Rede sein, da ein inniger Zusammenhang zwischen der Piscina und ihm zu bemerken ist und damit die Kunstliebe des Stifters v. Rottenpuechers nur noch mehr gekennzeichnet wird.

Im Hofe des Stiftes stand ein alter Brunnen. Von diesem ist noch der Trog erhalten. Er ist mit einem Brunnenkranz verbunden, als Ziehbrunnen eingerichtet, das ganze ist von einem zierlichen Häuschen überbaut.

Der alte, einfache Trog ist von spätgotischen Formen und aus weißlichem Marmor gefertigt. Er lehnt sich mit seinem Rücken an den genannten Kranz an und stützt sich vorn auf kleine Säulchen von gedrungener Form. Am Trog befinden sich links Wappen, rechts eine Schrift eingemeißelt. Die Wappen sind in Tartschen gesetzt, das rechte zeigt in einer Spitze einen sechsteiligen Stern, das linke ein T mit einem Stachel, wie er bei Stöcken am Fuße gebräuchlich ist.

Ersteres ist das Wappen des Prälaten Christophorus I. Niedermayr, der von 1504—1519 dem Kloster vorstand, letzteres das Stiftswappen. Wir erblicken dieses T an anderen Orten im Kloster auch als Kreuz. Für dieses T oder den Krückenstock gibt es bis heute noch keine bestimmt zutreffende Erklärung, will man nicht der Erklärung des Martin Warell das T als Buchstaben zu nehmen vollen Glauben schenken.

Derselbe Martin Warell legte mit Kaspar Kemich 1672—76 die Annalen des Klosters Neustift an.

Die Auffassung, das T als Stockkrücke anzusehen, wäre möglich und hätte die Auslegung auch eine sinnbildliche Bedeutung für das Stift, als dasselbe 1190 abgebrannt, bald darauf wieder erbaut, nebst einem Hause für büßende Schwestern und einer Kapelle zum hl. Michael, auch ein kleines Spital für arme kranke Pilger angegliedert bekam.

So könnte wohl zweifellos die Auslegung des T als Krücke einige Berechtigung haben.

Die Erklärung des T als Wappenbild des Stiftes Neustift durch Warell lautet:

Das Zeichen T wurde wohl schon vom seligen Bischof Hartmann dem neugeweihten Kloster als Unterpfand des Schutzes zum Wappen gegeben.

Der Prophet Ezechiel erzählt uns im 9. Kapitel seines Buches eine Vision, die er gehabt wegen des großen Sittenverderbnisses, das in Jerusalem herrschte, daß Gott die Schuldigen zu töten beschloß.

Er schickte mehrere Engel in die gottlose Stadt und sprach zum Anführer derselben: »Gehe mitten durch die Stadt und zeichne ein T auf die Stirn der Männer, die über alle Greuel seufzen und wehklagen.« Zu den anderen Engeln aber sprach er: »Gehet hinter ihnen her und erschlaget Greise,



EHEM. LUSTHÄUSCHEN IN NEUSTIFT BEI BRIXEN
Text S. 14 ff.

Jünglinge . . . aber niemand, an dem ihr das T sehet.«

Daß nun das T im Wappen des Stiftes Neustift mit einem T des Propheten Ezechiel im Zusammenhange steht, beweist der Umstand, daß an dem oberen Türpfosten der Türe zum Turm, die jetzt nicht mehr vorhanden ist, folgende Inschrift zu lesen war: »T^{hau} super hos postes, intrantes ne terreant hostes«.

Das T über dieser Türe (auf diesem Pfosten) bewirke, daß nicht niedrigende Feinde uns schrecken.

Soweit Martin Warell.

Mag das T als Kreuz in einer Zeit nicht verstanden worden und das Kloster als Spital einst hervorgetreten sein, zur Auslegung des T als Krücke führt nur ein kleiner Schritt[2]).

Die Aufschrift auf der rechten Seite des Troges lautet wie folgend: huius fontis edificium anno grc. m̄. V. VII decimo Kal mais + cōmissione reverdi in xpō patr̄. + dn̄i christofori novecellēsis monastery prepositi completū est.

Sie besagt von der Errichtung dieses Brunnenbauwerkes, daß dieses im Jahre der Gnade 1507, am 10. Tage vor den Kalenden des Mai = 22. April über Auftrag des hochwürdigen Vaters in Christo, des Herrn Christophorus, Propstes des Klosters Neustift, vollendet wurde.

Der Brunnen scheint nicht allgemein zugänglich, sondern bis zum Jahre 1670 der allgemeinen Benützung vorenthalten gewesen zu sein, weil er von Mauern umschlossen war. Hieronymus ließ diese Mauern um- und den Brunnen freilegen.

Die Veränderung im Hofe des Stiftes dürfte auch den Abbruch des Frauenklosters, das in demselben stand, zur Folge gehabt haben.

Auf den Abbruch des Brunnens bezieht sich eine Aufzeichnung in dem schon einmal genannten Kodex der Innsbrucker Universität Nr. 931 und die betreffende Stelle über den Hof- oder Wunderbrunnen befindet sich etwas vorher als die erstgenannte. Sie lautet »Neocellae vere puteus in atrio deiectis quibusdam muris, qui illum sepiebant, ita immutatus est, ut omnibus occasionem bibendi praestaret quem idem praepositus etiam columnis lapideis novisque lateribus circumornavit« [3]).

In Neustift aber wurde der Brunnen im Hof, nachdem gewisse Mauern, die ihn umgaben, so verändert, daß er allen Gelegenheit zum Trinken bot. Diesen hat derselbe Propst auch mit Steinsäulen und neuen Seiten geschmückt.

Die Aufzeichnung spricht deutlich die Veränderung aus, welche mit dem alten Brunnen vorgenommen wurde.

Die Ursache erwogen, warum sich Hieronymus II. bewogen fühlte, den Brunnen in ein neues künstlerisches Kleid zu fassen, führt uns auf den Gedanken, Hieronymus hat die Räumung des Hofes und ein vorhandenes Brunnenhäuschen dazu benützt, demselben eine Zierde und damit neues Leben zu geben.

Der Brunnenüberbau ist ein zierliches Häuschen mit acht romanisierenden Säulen, auf einfach profilierten Postamenten stehend. Dieser tragende Teil ist aus Granit. Ihre primitive Art, die frühen entlehnten Formen, lassen ältere Herkunft vermuten.

Diese Säulen tragen einen Kranz mit einfach gegliederten Architrav aus Granit. Auf ihm ruht ein gemauerter mit eingestochenen Blendbogen verzierter Fries, in dessen sieben Feldern die sieben Wunder: IUPITER-OLIMPIUS-PHAROS-PIRAMIDEN-MURUS BABYLONIAE MAUSOLAEUM DIANAE TEM-

[2]) Mitgeteilt von Hochw. Herrn Pater Marx Schrott in Neustift.

[3]) Mitgeteilt von hochw. Herrn Norbert Zündt, Professor des k. k. Obergymnasiums in Brixen, Chorherr von Neustift.

PLUM-COLOSSUS vielfarbig gemalt sind.

Dieser Malereien wegen wird der Brunnen »Wunderbrunnen« genannt. Bei der Darstellung des Tempels der Diana trägt eine Figur eine Tafel mit HSW und HLST, offenbar den Initialen des Malers sowie die Jahreszahl MDCLXXIII.

Das Jahr 1673 bedeutet aller Voraussetzung nach die Zeit der Vollendung des Baues. Im achten Blendbogen befindet sich die Ansicht des Stiftes mit dem Wappen der Herren von Säben und am Rahmen die Jahreszahl 1670, in welche Zeit wohl der Beginn des Baues fällt.

Abgeschlossen wird der Aufbau von einem Pyramidendache mit einem laternenförmigen Aufsatz. Eine Kassettendecke, heute natürlich gebräunt, spannt sich unter dem Aufbau aus; sie trägt vergoldete Rosetten.

Die Eindeckung hat von jeher aus grün glasierten Ziegeln bestanden und ein Knauf mit Doppelkreuz den Abschluß gebildet, wofür wir eine Bestätigung in dem Bilde aus dem Jahre 1675 erhalten, das somit im Jahre der Vollendung des Brunnens und vielleicht aus Ursache der beiden beschriebenen Bauten gemalt worden ist.



BRUNNEN IN NEUSTIFT BEI BRIXEN
Text S. 21 ff.

Aber auch dieses Bauwerk hat die Hand unangebrachten »Reinmachens« nicht unberührt gelassen, indem die Malereien verweißt wurden, welche die Innenflächen des Gebälkes zu zieren hatten und auch heute noch schwach, durch die Tünche durch erkenntlich sind.

Das Zeugnis, welches wir hiermit Hieronymus II. als kunstliebendem Regenten von Neustift auszustellen uns bemühten, ist angesichts der genannten Kunstbauten wohl begründet.

Zum Schluße unsrer Betrachtungen kommen wir nochmals auf den Grabstein zurück, von dem es den Anschein hat, als hätte Hieronymus selbst Bestimmungen hiefür gegeben.

Jedenfalls ist er aber bald nach dem Heimgange des Abtes errichtet worden. Das Monument ist aus Laaser Marmor, teilweise bemalt und vergoldet.

Es entspricht stilistisch dem Ausgange des 17. Jahrhunderts.

Hieronymus ist im Kniestück dargestellt mit Rauchmantel, Mitra und Handschuhen bekleidet und hält ein Meßbuch und Pastorale in den Händen. So ist er in eine Nische gestellt.

Das Ganze stützt sich auf eine Schrifttafel und wird von einem flachen Bogen abgeschlossen, dessen Mittel das Wappen Rottenpuecher mit dem des Stiftes als Alliancewappen trägt.

Die seitliche Umrandung der Nische bilden barocke Rankenzüge, die der Schrifttafel konsolenartige Pilaster, während ein starkes Solgesimse die Verbindung zwischen Tafel und Nische herzustellen hat.

Die Inschrift für Hieronymus, den kunstsinnigen Prälaten, von Rottenpuecher, lautet:

PAX PAX PAX

HIERONIYMUS 2 dgt. Praepositus Novaecell: Elect: 1665 + Obiit Oeniponti in Comitiis 1678 + Die 21. Febr. Aetat: 72 + Relig. 57 + Sacerd : 48 Verus Pacis Amator + Dignissimus proinde, ut Qui in Pace Viixit, in Pace in idipsum dormiat & requiescat, Amen.



JOSEPH MÜHLBACHER (ZELL) JOSEPH MOHR
Denkmal in Wagrain, Text unten

DAS WEIHNACHTSLIED »STILLE NACHT«... 100 JAHRE ALT!

(Abbildung oben)

Zu Weihnachten 1918 ist das beliebteste aller Weihnachts-, ja aller Friedenslieder hundert Jahre alt geworden: das Lied »Stille Nacht, heilige Nacht«, gedichtet vom Priester Josef Mohr, vertont vom Lehrer Franz Gruber, beide 1818 in Oberndorf bei Salzburg.

Um dieses Jubiläum würdig zu feiern und für spätere Zeiten die Namen Mohr und Gruber zu verewigen, geht man daran, in Oberndorf ein eigenartiges »Stille-Nacht«-Denkmal, ausgeführt vom akademischen Bildhauer und Maler Josef Mühlbacher, Pfarrer in Zell-Kufstein, zu errichten. In diesem Denkmal soll der Dichter wie der Komponist in sinniger Weise geehrt werden. Zu diesem Zwecke ging ein Aufruf hinaus, aus dem man erkennt, welch hohen Anteil Deutschland an der Sache nimmt, wie aus dem Verzeichnisse der Ausschußmitglieder zu ersehen ist. Das Denkmal kommt nicht, wie ursprünglich geplant war, nach Wagrain (Salzburg), sondern dem Wunsche maßgebender Faktoren gemäß, an einen größeren besucheren Ort: nach Oberndorf im Flachgau, wo das Lied vor 100 Jahren entstand, in das Innere der Pfarrkirche, also an einen Ehrenplatz ersten Ranges! Angeregt wurde dieser Gedanke vom Sektionschef des ehemaligen k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht Josef Khoss R. v. Sternegg österreichischerseits und von seiten Deutschlands durch den Dichter Dr. Otto Franz Gensichen (Berlin W 57, Winterfeldstraße 22/III), der eine epische Dichtung »Stille Nacht, heilige Nacht« gedichtet hat, und durch den Schriftsteller Josef Gottlieb in Frankfurt am Main (Spohrgasse 29/I). Durchgeführt wird dieser Plan durch den tüchtigen Pfarrer Max Fellacher (geboren in Mariapfarr im Lungau i. J. 1864), den Erbauer der herrlichen, monumentalen neuen Pfarrkirche in Oberndorf, in welcher das Denkmal zur Aufstellung kommt.

Mariapfarr, der älteste Pfarrort im Lungau, verdient da besonders hervorgehoben zu werden, da auch der Priester Joseph Mohr, der Dichter von »Stille Nacht«, i. J. 1815 in Mariapfarr als Hilfspriester (Koadjutor) wirkte (seit Ende September 1815). »Die Beschwerden dieser großen Gebirgspfarrei schädigten seine Gesundheit, weshalb er im Sommer 1817 zur Erholung in die Vaterstadt Salzburg zurückkehrte. Nicht lange dauerten Ruhe und Rast: denn nach einem Monat (25. Aug.) übernimmt Mohr wieder die Hilfspriesterstelle in Oberndorf an der Salzach, wo er auch seine kränkliche Mutter und eine arme Schwester unterstützen konnte. Hier machte er die Bekanntschaft mit dem Lehrer Franz Gruber, dem Organisten an der Nikolauspfarre in Oberndorf.« (Vergl. »Stille Nacht, heilige Nacht«, die Geschichte eines Volksliedes von Franz Peterlechner, Verlag Haslinger, Linz.)

Mühlbacher ist der berufenste Künstler für das »Stille-Nacht«-Denkmal in Oberndorf, hat er doch auch das Monument für den Dichter dieses Weihnachtsliedes, Josef Mohr, in Wagrain geschaffen, dessen, nach Aussage noch lebender alter Zeugen, gut gelungenes Porträt der Künstler mangels eines sonstigen Konterfeis nach dem exhumierten Totenschädel des Dichters er ebenfalls herstellte. Mohr ist — im Himmel gedacht. Sinnend schaut er beim Fenster seines Himmelskämmerleins hinaus. Plötzlich erschallt Engelgesang an sein Ohr. Er lauscht — und erkennt freudig sein Lied »Stille Nacht, heilige Nacht«, das er einst (1818) auf Erden gedichet. Demütig nimmt er sein Käppchen vom Haupte und sein Lied wird zum Gebet! (Fensterguckermotiv, ausgeführt in Bronze.) Hier betrat Mühlbacher bereits seinen eigenen Weg. Seelische Vergeisterung in Ausdruck und Bewegung ist das Ziel seiner Kunst, da er als Priester pfadweisend wirken will für das, was er als Postulat religiöser Kunst erkennt.

Josef Steiner-Wischenbart (Graz)



M. Rossmann. Galerie 3119 Ges. f. christl. Kunst GmbH, München.

FORTITUDO SIMPLICIS VIA DOMINI. Prov. 10.



MATTHÄUS SCHIESTL — WALLFAHRER

Text S. 34

NEUE MALEREIEN VON MATTHÄUS SCHIESTL

(Abb. S. 25—42)

Des 50. Geburtstages Matthäus Schiestls wurde an dieser Stelle gebührend gedacht. Die damals geäußerte Absicht, über neuere Malereien des Meisters zu berichten, sei nunmehr erfüllt. Auch in den letzten Jahren hat Schiestl mit nicht rastendem Fleiße gearbeitet, und aus der herrlichen Tiefe seines Empfindens heraus einen Schatz von Werken geschaffen, die reich sind an Herz und Gemüt und gleichzeitig von der Vielseitigkeit des Künstlers Zeugnis ablegen.

Als malender Romantiker ist er bisher im ganzen fruchtbarer gewesen, denn als Monumentalmaler. Dennoch hat er sich auch auf diesem Gebiete als berufenen Meister erwiesen; man denke nur seiner kirchlichen Malereien in Kaiserslautern, in St. Benno zu München. Hohe Feierlichkeit der Auffassung und Großzügigkeit des dekorativen Stiles vereinigen sich in diesen seinen Werken mit Lebensfrische und innerlicher Wahrheit. Zu den bemerkenswertesten neueren Leistungen dieser Art gehört außer einem St. Michael als Drachenbesieger ein für die Elisabethkirche zu Bonn a. Rh. geschaffener Altarflügel mit den edeln Gestalten der hl. Ursula und Hildegard (Abb. S. 27). Die Gelehrsamkeit der berühmten Äbtissin ist in ihren Zügen ebenso fein charakterisiert wie ihr visionäres Wesen und auch wie ihre Abkunft aus edelm Geschlechte. Antlitz und Ausdruck der hl. Ursula sind in kennzeichnend Schiestlscher Art aufgefaßt — kindlich rein, fromm, innig und deutsch. Edle Ruhe herrscht in der Zeichnung der Gestalten, im Faltenflusse



MATTHÄUS SCHIESTL — EINZUG DES GRAFEN WILHELM III. VON HENNEBERG MIT SEINER GEMAHLIN

Wandgemälde in Schloß Mainberg. — Text S. 26 und 27



MATTHÄUS SCHIESTL — GRÜSSENDER KNABE UND MINNESÄNGER

Teil von obigem Bilde



MATTHÄUS SCHIESTL AUS DEM HOCHZEITSZUGE DES GRAFEN WILHELM III. VON HENNEBERG

Wandgemälde in Schloß Mainberg. Vgl. Abb. S. 28. — Text S. 27



MATTHÄUS SCHIESTL

Wandgemälde in Schloß Mainberg. — Text S. 27

EINNAHME VON SCHLOSS MAINBERG IM BAUERNKRIEG 1525

anstoßende Wandfläche die Einzelfigur des zu den Hennebergern gehörigen Konrad von Megenberg, eines Gelehrten, der eine deutsche Naturkunde geschrieben hat. Er lebte von 1305—1370. Sein Wappen steht neben ihm. — Eine reizvolle Gruppe schuf der Künstler zum Schmucke einer kleineren Wandfläche: er zeigt uns den Minnesänger Otto von Bodenlaube mit seiner Gemahlin Beatrix von Courtenay, neben ihnen ihre Wappen. Beide sitzen mitsammen in einem Garten, sie begleitet mit den Klängen ihrer Laute das Lied, das er soeben erdacht und aufgeschrieben hat. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt. — Die Flächen der Fensterwand und des Erkers sind mit zierlichen Ranken geschmückt, zwischen denen lustige Knäblein ihr Wesen treiben. — In einem andern Raume des Schlosses zierte Schiestl 1918 die Flächen des Aufzuges mit Malereien. — Auf der einen Seite (welche die Tür enthält) schuf er die mächtige Gestalt des Schutzherrn der Winzer, St. Kilian (Abb. S. 26). Der Heilige steht in prachtvoll gemusterter bischöflicher Gewandung aufrecht, geradeaus blickend, neben ihm in kleiner Gestalt kniet ein Winzer. Die andere Seite zeigt die Stadt und das Schloß von Würzburg nach einer alten Abbildung (Abb. S. 31). Beischriften dienen allen Bildern zur Erläuterung. Die Farben sind kräftig, dabei von vornehmer Harmonie. Innige deutsche — recht Schiestlsche — Stimmung erfüllt die Werke, deren Wirkung im Raume eine überaus günstige ist.

Diese Stimmung erklingt in allen Tönen, die uns bei diesem Meister lieb und vertraut sind. Familienglück, Kinderfreude, Schlichtheit und Wärme der Volkesseele, Romantik des Mittelalters, Begeisterung über die Schönheit der deutschen

Heimat, Klarheit und Hoheit religiösen Gefühles — das alles findet sich hier in einer großartigen Harmonie zusammen. Neu ist die Leidenschaft, die sich in der Schilderung des Bauernaufstandes kundgibt. Aus der Stärke sozialen Empfindens, das aus so vielen Schiestlschen Werken zu uns spricht, hervorgegangen, zeigt diese Darstellung die verderblichen Folgen der Volksverführung. Das jahrelang vor der Revolution entstandene Bild führt jetzt die Sprache einer politischen Betrachtung und Mahnung.

Ungewollt, denn dergleichen lag und liegt unserem Künstler fern. Sein soziales Empfinden zeigt sich stets im Ausdrucke reinen, innigen Mitgefühls, hat nichts im Sinne von Klassen- und Massenhaß, steigt über das Einzelne zum Allgemein-Menschlichen empor. Am stärksten spricht sich dieser Zug Schiestlschen Seelenlebens in seinen Bildern vom Tode aus. Sie sind häufig bei ihm, in Malereien und Zeichnungen behandelt er das uralte Thema, das schon Künstlern des Altertums, weit mehr noch des Mittelalters Anregung zu ergreifenden Werken gegeben hat. Schlicht und volkstümlich ist die Sprache Schiestls, weit entfernt von allen Gesuchtheiten, mit denen gerade auch bei diesem Gegenstande modernste Künstler über ihre innere Kälte und Leere hinwegzutäuschen suchen.

Diese aus tiefstem Gemüte kommende Unbefangenheit gehört zu den schönsten Zügen der Schiestlschen Kunst, schafft ihr dauernde echte Wirkung und wird ihm einen Ehrenplatz im Herzen des deutschen Volkes sichern, wenn ihn dieses erst besser, allgemeiner kennen wird. Darin fehlt es leider immer noch sehr, schon im Süden, geschweige im Norden. Und doch ist es nur wenigen gegeben, so mit dem Volke zu fühlen, so von Natur dessen Sprache zu reden. Die Schlichtheit und Echtheit der tirolischen Art verleugnet sich nicht.

Was Schiestl malt, das hat er innerlich erlebt, und so wird es uns wiederum ein Erlebnis, das zu begreifen und zu beherzigen es keinerlei wissenschaftlichen oder sonstigen gelehrten Apparates bedarf. Nicht »als müßte es so sein«, sondern weil es für ihn gar nicht anders sein kann, überträgt Schiestl auch die Vorgänge der heiligen Geschichte in deutsches Leben und deutsche Umgebung. Um der hl. Jungfrau die Verkündigung zu bringen, schaut der Erzengel Gabriel durchs Fenster des Alpenhauses in die schlichte Stube herein, woselbst Maria neben dem großen Ofen in ihrem Gebetbuche liest. Es ist des Künstlers



MATTHÄUS SCHIESTL WÜRZBURG
Wandgemälde auf Schloß Mainberg — Text S. 30

eigenes Zimmer in seinem Hause zu Greideregg hoch oben im Zillertale. Um das neugeborene Jesuskindlein anzubeten, wandern die Hirten des Zillertales in der Winternacht über verschneite Bergwege zu dem einsamen Stadel, aus dessen offener Tür ihnen der Glanz des himmlischen Wunders entgegenstrahlt (Abb. S. 39). Nicht schöner, nicht einfacher kann die der Menschheit aller Länder und Zeiten zuteil gewordene Gnade in Bildern gepriesen werden.

Unermüdlich ist Matthäus Schiestl, das Ereignis der Menschwerdung Christi zu preisen;



MATTHÄUS SCHIESTL — DIE GEBURT CHRISTI

Gemälde. — Text S. 34



MATTHÄUS SCHIESTL — DIE HL. DREI KÖNIGE

Gemälde — Text S. 34

immer neue, in ihrer Anspruchslosigkeit so feine und geistreiche Züge weiß er dafür zu finden. Auch zu seinen neuesten Werken gehören mehrere Bilder dieses Inhaltes. Außer der »Verkündigung auf Greideregg« schuf er noch eine zweite, bei der er den Vorgang in den mit herrlichen Lilien gezierten Garten eines Bauernhäusleins verlegt; eine liebliche Hügellandschaft bildet den Hintergrund (Abb. S. 35). Herzlich hat der Engel der hl. Jungfrau die Rechte zum Gruße gereicht, während er unter beredter Haltung der Linken ihr das Wunder verkündet. Traumverlorenen Blickes sucht sie vergeblich es zu ergründen, aber Glaube und Vertrauen helfen ihr. Von den zwei neueren Darstellungen der »Heiligen Nacht« entzückt besonders die mit der Hausruine durch ihren stillen Reichtum an feinsinnigen, zart empfundenen Einzelheiten (Abb. S. 32 u. 38). Schlicht und groß in ihrer Verinnerlichung, ihrem Vermeiden alles äußeren Prunkes ist unsere »Anbetung der Könige«, der die so unendlich bescheidenen ruhigen Flächen der Dorfhäuser im Hintergrunde etwas geradezu Erhabenes verleihen (Abb. S. 33).



MATTHÄUS SCHIESTL FRA ANGELICO
Gemälde. — Text oben

Ein kindlich gebliebenes Gemüt gehört dazu, bei aller Kunst solcher Auffassung Raum zu geben. Auch nur ein solches, das gleich dem des Volkes mit den Heiligen in nahem, freundschaftlichem Verhältnisse steht, war imstande, ein Bild zu schaffen, wie Schiestls »Legende«, wo die in der Kirche von ihrem Postamente herabgestiegene Muttergottes ihr Kind auf der Wiese mit Blumen spielen läßt. So unbefangen empfindet Schiestl auch bei anderen Dingen — macht z. B. aus dem italienischen Fra Angelico einen schlichten deutschen Klosterbruder, dem ein ganz und gar nicht italienischer, sondern echt deutscher Engel Pinsel und Palette zum löblichen Werke überreicht (Abb. unten).

Beispiele wahrer Kunst für das Volk im besten modernen Sinne. Zart und herb, kindlich und männlich zugleich, gemalte Lieder, die in Worte gefaßt, von Tönen getragen, treueste, schönste Volkslieder sein würden. Deutsche Volkesseele, reinstes Deutschtum in Bildern. Schiestl sollte sich auch mehr als bisher mit dem deutschen Märchen beschäftigen; er wäre der Zauberer, der uns jene Welt neu erschließen könnte.

Ist dies seiner Kunst doch mit dem Reiche der Romantik gelungen. Hat er uns doch im Bilde gezeigt, wie Novalis in seiner Dichtung, daß es kindlichem Sinne gelingt, die blaue Blume zu finden (Abb. S. 43). Sie eröffnet den Eingang zu den Bezirken der holden Unwirklichkeit, die so durch und durch deutsch ist und mild schimmerndes mittelalterliches Gewand trägt. Daher bei Schiestl die Vorliebe für mittelalterliche Bauwerke, stolze gotische Kathedralen, kleine Städte, die, von der Zeit vergessen, in unversehrter Schönheit noch heute ein träumerisches Dasein führen, für liebe, uralte Kirchlein in Dorf und Wald. Die Menschen, die in dieser Umgebung leben, sind bisweilen mittelalterliche Gestalten, wie z. B. auf dem Bilde »Die Wallfahrer« (Abb. S. 25). Aber eigentlich sind sie es nur dem Gewande nach. Etwas anderes ist es natürlich bei Bildern, wie den Mainberger Malereien, wo das historische Moment den Ausschlag gibt.

Aber sonst sind die Schiestlschen Menschen zeitlos. Niemals sind sie bloße Zutat zur Landschaft, sondern gewissermaßen die menschgewordene Seele der Natur. Oder die Verkörperung des Einflusses, den die Natur auf das Seelenleben des Menschen übt. Stille Freude und Versonnenheit deutscher Wanderschaft; Zwiegespräch zwischen Kind und Vöglein in Unschuld und natürlicher Ursprünglichkeit, die ihr Widerbild findet in der sanften



MATTHÄUS SCHIESTL — MARIA VERKÜNDIGUNG

Gemälde. — Text S. 34

Schönheit einer frühlingsgrünen Hügellandschaft (Abb. S. 42); weltabgeschiedenes Bergleben in felsiger Juralandschaft, Haus, Land und Fels Stürmen preisgegeben (Abb. S. 4[illegible]); durch den ernsten Anblick von Burgruinen erweckte Gedanken, die zwischen Gegenwart und Vorzeit die Brücke bedeutungsvoller Lehre und Mahnung bauen; in Feengestalt die geheimnisvolle Schönheit der Alpennatur, von den Menschen ehrfurchtsvoll und staunend verehrt; aber auch der schweigende Schrecken toddrohender Bergeinsamkeit, welcher der Wanderer eiligen Schrittes zu entrinnen sich müht (Abb. S. 41). So charakterisiert das Wesen der Landschaft und das des Menschen sich wechselseitig.

Man möchte sagen, daß die Charakterisierung der Schiestlschen Menschen vorzugsweise durch solche Zusammenstellungen, oder auch durch die geschilderten Vorgänge erreicht werde. Eine gewisse Typik der Gesichtszüge, namentlich bei den Frauen und den älteren Männern, scheint dieses Urteil unterstützen zu wollen. Und doch wäre es ganz verkehrt. Denn jeder dieser Menschen ist ein Individuum, seine Eigenart spricht sich auch in seinem Gesichte aufs klarste aus, und daß er in Antlitz und Gestalt manchmal eine Ähnlichkeit mit andern besitzt, das liegt eben in der Ähnlichkeit der inneren Art. Oder auch darin, daß es sich um dieselbe Person, um das gleiche künstlerische Ideal handelt, wie z. B. bei den zart mädchenhaften Marienfiguren mit der engelhaften Reinheit und Unschuld ihres Gesichtsausdruckes. Wo es Schiestl auf bestimmte Einzelcharakteristik ankommt, steht auch sie ihm zu Gebote. Darum gehort er zu unseren besten Bildnismalern (Abb. S. 44). Als solcher kopiert er nicht etwa nur die Gesichtszuge der betreffenden Persönlichkeit, noch weniger kennzeichnet



MATTHÄUS SCHIESTL DER SCHWERHÖRIGE
Gemälde. — Text unten

er deren Eigenart durch leere Äußerlichkeiten, oder gar, wie es jetzt so viele tun, durch gesucht nachlässige Haltung, sondern er erfaßt das innerlich Wesentliche des Charakters mit scharfem Blicke und steigert, ohne die urkundliche Genauigkeit zu schmälern, das Individuelle in ein höheres Allgemeines. So scharf ist die Charakterisierungskunst dieses Künstlers, daß er gelegentlich gar seinem Humor nachgibt und Bilder schafft, die so treffend in ihrer harmlosen Fröhlichkeit sind, daß der Beschauer unwillkürlich davon angesteckt wird. Ein prächtiges Stücklein solcher fein humoristischen Schilderung ist sein »Einsiedler«, der stillvergnügt mit einer geschenkt erhaltenen Statuette heimwärts trottet (Abb. S. 37), oder sein »Klosterbruder«, der dem schwerhörigen Alten in unbelauschter Einsamkeit eine Nachricht in die Ohren schreit (Abb. oben). Die Zeichenmappen des Künstlers enthalten noch manches dergleichen, das wohl einmal der Veröffentlichung wert wäre. Doering



MATTHÄUS SCHIESTL EINSIEDLER MIT GESCHENKTER STATUETTE

Gemälde. — Text S. 30

DAS GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS — EINE SCHMELZARBEIT AUS LIMOGES

(Abb. S. 46 u. 47)

Wenn man auf der Hochebene Altkastiliens von Nordosten her dem Flüßchen Arlanzon sich nähert, dann taucht aus der ziemlich einförmigen Ebene zuerst der Schloßhügel der alten Hauptstadt Kastiliens, Burgos, auf, der die Trümmer des Grafensitzes trägt, und dann ragen westwärts sich anschließend, wie Baumgruppen auf ansteigendem Boden, die Fialen der Condestablekapelle empor, die an den Ostumgang des Domes angebaut ist, darauf das über der Vierung sich erhebende Oktogon mit seinen acht flankierenden Türmchen und zuletzt und am höchsten in die Lüfte ragend — dem deutschen Auge geläufig, in Spanien ein seltener Anblick — die durchbrochenen steinernen Helme der beiden Westtürme der Kathedrale selber. Und der Mann, der als erster den Gedanken und das Modell einer Domkirche im Stil von Mittelfrankreich auf den spanischen Boden verpflanzte und am 20. Juli 1221 den Grundstein dazu legte, Bischof



MATTHÄUS SCHIESTL HEILIGE NACHT
Gemälde. — Text S. 34

Mauricio von Burgos, † 1238, hat mitten auf dem freien Raum zwischen den Chorstuhlreihen im Hauptschiff sein Grab gefunden.

Auf einem ziemlich niedrigen Steinsarg in frühgotischen Formen mit wenig Dekoration ruht sein Reliefbild voll Würde und Ernst, als wenn er eben die Augen im Tode geschlossen hätte, eine stumme Predigt für jeden Beschauer. Das Grabmonument ist nach seinem Kunstwert so erhaben über die gleichzeitigen plastischen Denkmäler auf spanischem Boden und stilistisch und nach seiner technischen Seite so eigenartig, daß es eine eigene Besprechung verdient.

Die spanische Kunstliteratur hat es bis in die allerletzten Jahre herein versucht, das Reliefbild des toten Burgaleser Bischofs für eine kastilische Werkstätte anzufordern. Bei der Frage jedoch, wo denn ein annähernd ähnliches lebensvolles plastisches Gebilde gleichen Alters oder eine kleinere Arbeit als Vorläufer in Spanien zu finden sei, schweigt die ganze Welt der unzähligen skulpturalen Denkmäler und versiegt und versagt die reiche Quelle schriftlicher Urkunden. Während man auf der Halbinsel nach dem Meister sucht, redet die französische Kunstliteratur vielfach vom Grabmonument eines **unbekannten** Bischofs in der Kathedrale von Burgos, das aus einer Limusiner Werkstätte stammt, obschon neuere wie ältere Beschreibungen zurück bis Garcia y Garcias Führer durch Burgos (Guia de viagero en Burgos) vom Jahre 1867 und bis H. Florez, España sagrada, Band 26, vom Jahre 1771 das Denkmal im Chor immer als Grab Mauricios bezeichnen. Zudem hat es seinen Standort niemals geändert, auch nicht ums Jahr 1500, als Bischof Pascual von Fuensanta (1497 bis 1512) die Chorstühle aus dem Presbyterium in das Hauptschiff verlegte.[1]) Zur Verwechslung mit der Ruhestätte eines anderen Bischofs war somit gar keine Veranlassung gegeben.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen: das Monument des Mauricio ist aus der Hand eines Limusiner Künstlers hervorgegangen, der nicht bloß die Kunst des Glasschmelzes beherrschte, sondern auch Meißel und Schnitzmesser zu handhaben verstand, in der Treibarbeit ein Meister war und den bedeutendsten Skulptoren des 13. Jahrhunderts beigezählt werden muß. Die liegende Statue des Bischofs in einem Hochrelief, das der Rundplastik nahe kommt, ist von Holz geschnitzt und mit getriebenen, z. T. vergoldeten und emaillierten dünnen Kupferplatten, die durch kleine Nägel gehalten werden, überdeckt. Die Hände sind in Bronze gegossen. In der überlangen hageren Figur des Prälaten ist wohl ein auch in dortigen Miniaturen bemerkbarer Nachklang der byzantinischen Kunstrichtung des 12. Jahrhunderts mit den langgestreckten, kleinköpfigen Gestalten zu erkennen, wie sie durch die Handelsverbindung von Toulouse mit Venedig und dem Orient für den Südwesten Frankreichs vermittelt wurde, während in der Provence mit Arles als Mittelpunkt reiche Überreste klassischer Skulpturen mit der gedrungenen Körperbildung der römischen Kaiserzeit die Menschenfigur proportionierter gestalten lassen. Die Züge des scharfgeschnittenen Asketengesichtes mit den großen hervortretenden Augen, der leicht gekrümmten spitzen Nase, dem schmalen Mund und den dünnen Lippen, den Falten an der Stirne und den Wangen, die Ruhe und Sicherheit in der ganzen Formgebung lassen einen Realismus erkennen, der eine Modellierung nach einer Totenmaske und das Streben vermuten läßt, ein naturgetreues Porträt wiederzugeben. Die im Kreuzgang des Domes von Burgos befindliche stehende Figur Mauricios aus Stein, die dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammt, zeigt

[1]) España sagrada, XXVI, 412.



MATTHÄUS SCHIESTL — WEIHNACHT IM ZILLERTAL

Gemälde — Text S. 31

wohl das vergeistigte Antlitz des Bischofs[1]); die Gestalt ist jedoch jugendlicher gedacht und in breiteren Formen modelliert und kann kaum mehr zum Vergleich auf Porträtähnlichkeit herangezogen werden. Die etwas schematisch geordneten Haare decken z. T. das übergroße Ohr. Die zu kurz geratenen Arme lassen die Haltung etwas steif erscheinen. Der Kopf ruht auf einem mit Rauten gemusterten Kissen, in deren Mitte abwechselnd blaue und weiße Kreuze in Grubenschmelz eingelassen sind.

Die Gestalt ist bekleidet mit den pontifikalen Gewändern, wie sie zum feierlichen Gottesdienst gefordert sind. Das Haupt ist bedeckt mit einer Mitra in der niedrigen, im 12. und 13. Jahrhundert üblichen Form, das ist mit Spitzen (Hörnern), deren Schrägseiten in einem

[1]) Abgebildet bei V. Carderera y Solano, Iconografia Española, I, Taf. 10.



MATTHAUS SCHIESTL HAUS IM JURA

Text S. 35

rechten Winkel zusammenlaufen. Sie hat einen mit großen Edelsteinen besetzten Zierstreifen als Randbesatz. Die von den beiden Armen gehobene und zurückgestreifte Kasel in Glockenform wie auch Tunicella und Albe mit ihren tief geschnittenen, dem Fluß der Paramentstücke folgenden Falten zeigen den Künstler als einen Meister in der Behandlung der Gewänder. Und während die Rechte segnet, hält die Linke mit dem Manipel den jetzt verschwundenen Bischofsstab. Ein versteifter, aufrechtstehender gezierter Kragen, der sich an den Halsausschnitt der Kasel anfügt, ist im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich keine Seltenheit.[1]) Die liturgischen Handschuhe tragen ein Zierplättchen im Vierpaß. Ähnlich wie das Kissen trägt auch die Kasel und der Manipel eine Musterung von getriebenen Rhomben mit eingefügtem Lilienornament. Freilich ist von der ursprünglichen Farbenpracht wenig mehr vorhanden; nur mehr schwache Spuren der Emailzier und der Vergoldung sind geblieben; und von den imitierten Steinen am Halskragen und an der Bordüre der Tunicella wie an der Standplatte sind nur noch wenige onyxartige trübrote Glaspasten in ihren Kapseln geblieben. Die segnende Bronzehand mit ihren langgestreckten Fingern ruht trotz der rohen späteren Benagelung der Stulpen lose im morschen Holzkern. Beim Mangel eines schützenden Gitters sind solche Beschädigungen leicht erklärlich.

Die Charakterisierung der ruhenden Figur, Verkürzung und Versteifung der Arme, die einfache Musterung der festlichen Gewänder, Form der Mitra und die unarchitektonische Gestaltung der Fußplatten legen die Annahme nahe, daß das Grabmal bald nach dem Tode des Kirchenfürsten, etwa um 1240, hergestellt wurde. Der Steinsarg in seiner exakten Ausführung und guten Erhaltung wird wohl der neueren Zeit entstammen.

Unter den mit Schmelzarbeit dekorierten Grabdenkmälern, die aus Limoges hervorgingen, gehören die flache Platte mit dem in Grubenemail hergestellten Bild des Grafen Gottfried Plantagenet im Museum in Mans und die Stücke mit dem Bild des Bischofs Eulger von Angers dem 12. Jahrhundert an. Sie tragen kein Relief; es ist nur das Bild der Personen in buntem Email auf gemustertem Grund wiedergegeben. In der nachfolgenden Zeit scheint der Wetteifer mit den im deutschen Norden, in der Magdeburger Gießhütte, zu Ende des 12. Jahrhunderts er-

[1]) Vgl. Rohault de Fleury, La Messe VII, pl. DXCIV, DXCVI, DXCVIII.



MATTHÄUS SCHIESTL ALPENWANDERER

Text S. 35

stehenden Bronzeepitaphien mit der Relieffigur des Verstorbenen auch in Frankreich das Verlangen nach einer körperhaften, in Metall hergestellten Gestalt auf den Grabmonumenten erweckt zu haben. Jedenfalls gingen die in der Fabrikation von kirchlichen Metallgeräten erfahrenen Limusiner Werkmeister zu Beginn des 13. Jahrhunderts daran, in ihrer gewohnten Technik, Metallplatten über Figuren von Holz zu legen, Grabmonumente auszustatten. Von den bis zu 60 cm hohen mit Silber- oder Kupferblech überzogenen Limusiner Madonnen aus Holz war nur ein Schritt bis zu den lebensgroßen Liegefiguren auf den Sarkophagen berühmter Männer, Äbten, Bischöfen, fürstlichen Persönlichkeiten, Königskindern, wie der Blanka, † 1243, und dem Johann, † 1248, zwei Nachkommen des hl. Ludwig von Frankreich, und Rittern errichtete man Tumben mit dem Reliefbild in der Standestracht in reicher Vergoldung und von gleißendem farbigem Glasschmelz umgeben.[1]) Bis in das 7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hinein sind Bestellungen solcher Monumente der Metallplastik in Limoges urkundlich nachgewiesen und bis in die Kathedralen Englands fanden solche Grabmäler aus der kunstgewerblichen Zentrale Südfrankreichs ihren Weg.

Allerdings haben die Stürme der Revolution von diesen glanzvollen Monumenten der hohen plastischen Kunst innerhalb der Grenzen Frankreichs wenig übrig gelassen. Außer dem Grabmal des 1296 verstorbenen Wilhelm von Valence, Grafen von Pembroke in der Abteikirche von Westminster in London und der Tumba des Mauricio in Burgos, ist heute noch vorhanden die Figur der Blanche von Champagne und eine männliche Maske als Überrest eines Denkmals im Louvre-Museum in Paris, während die zugehörige Frauenmaske im Museum Saint-Jean zu Angers einen Platz gefunden hat; ferner bewahrt die Kirche von Saint-Denis die Grabreliefs der beiden Kinder Ludwigs des Heiligen, wenn auch in stark beschädigtem Zustand. In welchem Umfang die Männer der Revolution an mittelalterlichen Schmelzarbeiten ihre Zerstörungen anrichteten, davon nur ein Beispiel. In Limoges selbst verkaufte 1791 ein Gelbgießer Coutrand 46 Zentner alten Kupfers, herrührend von dem Emailaltar des Klosters Grandmont, einem Hauptsitz der Limusiner Kunst; die Glasschichte hatte er abgeschlagen. Ein Genosse desselben schmolz 4 Zentner dünnen Kupferbleches ein, nachdem der bunte Schmelz

[1]) E. Rupin, L'oeuvre de Limoges, I. 158 ff.



MATTHÄUS SCHIESTL — HÜGELLANDSCHAFT

Text S. 35

entfernt war. Welche Mengen von Emailgeräten setzen diese Kupfermassen voraus, da nur dünn geschlagenes Blech zur Schmelzarbeit verwendbar ist? Wenn die schlechten Abbildungen in Rupins Werk (S. 160, 166, 168) einen Schluß auf den Kunstwert der noch vorhandenen emaillierten Grabmäler gestatten, dann ist ohne Zweifel das Monument Mauricios weitaus an die erste Stelle zu setzen.

Daß man sich zur Herstellung eines emaillierten Grabmals für den Kirchenfürsten an einen Limusiner Meister und nicht an einen spanischen Künstler wandte, erscheint nicht verwunderlich. Es fehlt auf der Pyrenäischen Halbinsel seit Beginn des 10. Jahrhunderts nicht an sicheren Nachweisen, daß der Glasschmelz auf Gold geübt wurde. Das in der Camara santa in Oviedo heute noch verehrte Vortragskreuz des königlichen Westgotensprößlings Pelagius, der um 703 als der erste nach der Überflutung Spaniens durch arabische Armeen die zersprengten Goten sammelte und mit diesem Kreuz aus Eichenholz als Kriegsstandarte die Wiedereroberung Spaniens begann, hatte Alfons III., der Große, laut Inschrift im Jahre 908 auf dem Schloß in Gauzon am Biskayischen Meerbusen mit Gold beschlagen und reich mit Filigran und Edelsteinen besetzen lassen. Es trägt grünes, rotes und blaues Email, z. T. in Kapseln eingelassen. Das zwei Jahre später gefertigte, in Gold montierte Achatkästchen des Fruela und seiner Gattin Nunilo Scemena in der gleichen Schatzkammer des Domes in Oviedo hat Schmelzschmuck in allen Farben. Ein emailliertes Reliquiarkästchen des 10. Jahrhunderts, ehedem im Besitz des Klosters San Pedro de Rodas, beschreibt der Archäologe Fidel Fita.[1]) Die rohe Zeichnung der daran befindlichen Christus- und Engelfiguren läßt auf eine noch frühere Entstehung schließen. Aus den Schmelzarbeiten des 11. Jahrhunderts, wie dem Evangeliardeckel der Königin Felicia

[1]) Boletin de la real academia de la historia, XLVI (1905), 171.



MATTHÄUS SCHIESTL — DIE BLAUE BLUME

Text S. 34



MATTHÄUS SCHIESTL — BILDNIS

Text S. 35

(† 1085), aufbewahrt in der Kathedrale von Jaca, aus einer Reihe von Vortragskreuzen und anderen Kirchengeräten ragt noch heraus ein verschwundenes Goldfrontale für den Hochaltar der 1052 gegründeten Klosterkirche von Najera[1]); es enthielt 23 große Schmelzbilder und nennt uns den Namen des Künstlers Almanius, der auf deutsche Herkunft schließen läßt. Auf dem im Dom von Gerona bewahrten Teil des goldenen Antependiums der Gräfin Gisla vom Jahre 1038 sieht man das Bild der Stifterin auf grünem Emailgrund. Bei der Überführung der Reliquen des heiligen Isidor aus dem Gebiete der Mauren nach Leon schenkt König Ferdinand und seine Gemahlin Sancia 1063 an die dortige Johanneskirche außer Elfenbeingeräten ein Frontale, eine Hängekrone, ein Prozessionskreuz und einen Kelch mit Patene, alles von reinem Gold, geziert mit Edelsteinen und Schmelzwerk (olovitreum). Von der großen Schenkung sind nur einige Elfenbeinstücke auf uns gekommen. Von anderen goldenen Altarverkleidungen dieses Jahrhunderts, wie jenen in Santiago de Compostella und Barcelona wird ein Emailschmuck nicht erwähnt.

Im 12. Jahrhundert hatte Santiago in der Goldschmiede- und Schmelzkunst die Führung übernommen. Von den Reliquiaren, die unter dem hochstrebenden Erzbischof Gelmirez um 1120 für die dortige Jakobuskirche gefertigt wurden, waren drei mit Schmelzwerk ausgestattet. Ambrosio de Morales, vom König Philipp II. in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts zur Sammlung von Reliquien für die neuerbaute Escorialkirche ausgesendet, sah diese emaillierten Kästen noch an Ort und Stelle und beschreibt sie ziemlich genau. Außer den in Kirchen und Museen heute noch verwahrten, sehr zahlreichen Schmelzarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts, deren Aufzählung zu weit führen würde, wird uns eine Reihe von Esmaltadores genannt, deren Namen zweifellos auf spanische Herkunft schließen lassen. Es arbeiteten zum Teil noch im 12. Jahrhundert ein Arias Perez, ein Pedro Martinez, Fernan Perez und ein Pedro Pelaez in Santiago, ein Juan Perez um 1262, ein Pablo von Mondova um 1283 und Juan Domingo und Dominus Arias in Burgos und in Valladolid ein Juan Yañez und Bartolomé Rinalt. Freilich konnten die spanischen Schmelzwerke mit ihrem Edelsteinbesatz, dem sparsam aufgetragenen Emailschmuck und ihren unbeholfenen figürlichen Zeichnungen mit den Arbeiten von Limoges und ihrem in neuem Stil die ganze Fläche übermalenden Dekor nicht in Konkurrenz treten. Dem nach Farbe dürstenden Geschmack der romanischen Periode kam die Limusiner Art offenbar mehr entgegen. Und so wandert aus dem Kunstzentrum Aquitaniens, das schon vor 1200 zum Export gerüstet war, eine Reihe bis heute erhaltener Kirchengeräte über die Pyrenäenmauer, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein schmaldierter Retablo auf die luftige Wallfahrtskirche von San Miguel in Excelsis in Navarra, in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts ein Retablo mit Antependium in das Kloster Silos bei Burgos — das Antependium ist jetzt im Museum von Burgos untergebracht —, und um die gleiche Zeit in die Kathedrale von Orense ein Frontale, von dem noch 12 Platten vorhanden sind. Außer diesen Altarteilen verwahrt Salamanca als Limusiner Arbeiten die hochverehrte Madoña de la Vega und das »Kreuz des Cid«, während eine Reihe von Reliquienkästchen in Huesca, im Escorial, in Madrid und anderen Orten Spaniens sich finden.

Und nun zur Frage: Wie mag Mauricio zu der Idee gekommen sein, in der Hauptstadt Altkastiliens einen Dom im Kathedral-Stil nicht des französischen Südens, wie man vermuten möchte, sondern der Isle de France, sich zu erbauen, des Zentrums des französischen Königtums, wo das Wölbungssystem der Auvergne mit seinen zweigeschossigen Seitenschiffen und den mit Halbtonnen gewölbten Emporen mit dem ausgebildeten Kreuzgewölbe der Normandie zusammenstieß und so den gotischen Baustil schuf?

Wir wissen, in welch nahen Beziehungen der Bischof von Burgos zum jungen König Ferdinand III., dem Heiligen, und seiner Mutter Berenguela stand. Als Archidiakon an der Primatialkirche in Toledo war Mauricio 1213 abgerufen und zum Bischof der Hauptstadt Kastiliens ernannt worden. »In jener Zeit« erzählt der Chronist Lukas von Tuy, »wurde der katholische Glaube in Spanien erhöht und trotz der vielen Kriege, mit denen man das Königreich Leon bedrohte, wurden doch die Kirchen derart mit königlichen Geschenken überhäuft, daß man die alten, mit großen Kosten erbauten Gotteshäuser abbrach, und viel vornehmere und schönere im ganzen Königreich Leon erbaute«.[1]) Das von Leon Gesagte galt ebenso von Kastilien. Die Söhne des hl. Bernhard, die Zisterzienser, seit 1131 in die spani-

[1]) Yepes A. Coronica general del orden de san Benito Valladolid 1617, VI. fol. 125.

[1]) España sagrada, XXXIV, 215.



DAS GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS. — *Text S. 37–48*

schen Länder gerufen, hatten mit ihren Äbten an der Spitze, die häufig französischer Herkunft waren, bisher unerhörte Größendimensionen ihren neuen Kirchenbauten zugrunde gelegt. Die Ruinen von Veruela im Aragonischen, die Klosterkirchen von Val-de-Dios in Asturien, Santas Creus und Poblet in Katalonien und vielleicht die größte unter allen, jene von Fitero in Navarra, mit den Ausmaßen einer Kathedrale, beweisen es. Vor den Toren der Stadt Burgos selbst erhob sich in Las Huelgas ein Zisterzienserbau. So mag dem Bischof von Burgos seine 1096 konsekrierte alte Domkirche zu enge geworden sein. Die weiten und helleren Räume der neu erstehenden Klosterkirchen mögen in ihm den Wunsch nach einer größeren Episkopalkirche erregt haben.

Da kam noch hinzu, daß Mauricio mit dem Abte Pedro von Arlanza, Rodrigo, dem Zisterzienserabt von Rioseco und dem Johanniterprior Pedro Ende Mai des Jahres 1219 von Berenguela nach Deutschland gesandt wurde, um für den jungen König Ferdinand bei Kaiser Friedrich II. um die Hand der Beatrix, der jüngsten Tochter König Philipps von Schwaben, anzuhalten. Der Ruf von den Tugenden und Geistesgaben der staufischen Prinzessin war bis nach Spanien gedrungen. In Hagenau im Elsaß wurde der Heiratsvertrag nach langen Verhandlungen abgeschlossen. Wir kennen den Weg nicht genau, auf dem die Reisegesellschaft mit der königlichen Braut heimwärtszog. Sicher ist nur, daß sie am Königshof in Paris aufs ehrenvollste empfangen, mit Festlichkeiten geehrt wurde und vom König Philipp August ein Geleite bis zur Grenze Spaniens erhielt. Am 25. November konnte Ferdinand die Enkelin Barbarossas vor Burgos begrüßen und am 30. November nahm Mauricio in seiner Domkirche unter großem Gepränge die Trauung vor.

Ist es nicht mehr als wahrscheinlich, daß der Kirchenfürst von Burgos gerade von dieser Reise den Plan an eine Kathedrale in der



VOM GRABMAL DES BISCHOFS MAURICIO IM DOM ZU BURGOS
Text S. 37—48. — Vgl. Abb. S. 46

Größe und im Stil Mittelfrankreichs mit in die sonnige Heimat brachte? Konnte ihm die Bewegung entgangen sein, die damals die Städte Frankreichs ergriffen hatte? Die Schilderungen von den fast fertigen Kathedralen in Soissons, Noyon, Laon, von der 1212 begonnenen neuen Krönungskirche der französischen Könige in Reims, sollte er sie nicht vernommen haben? Noch mehr muß die Notre-Dame-Kirche in Paris, von der namhafte Teile damals fertig standen, ihn ergriffen und gedrängt haben einen gleichen Prachtbau in der Heimat zu schaffen. So glaubt sich der Wanderer in eine Kathedrale von Mittelfrankreich versetzt, wenn er den Dom von Burgos betritt. Nur wenn die Lichtfülle des Vierungsturmes, in Spanien crucero genannt, auf ihn herunterströmt, dann fühlt er spanischen Boden unter den Füßen und spanische Eigenart, denn die Hervorhebung des Kreuzungsquadrates zwischen Lang- und Querschiff mit eigenen Turm, konnten die spanischen Werkmeister auch in der Gotik nicht vergessen.

Der Feuerbrand der Begeisterung für neue Dome in der Art des opus francigenum griff rasch und weit um sich. Auf die Grundsteinlegung in Burgos folgte 1226 jene für die Primatialkirche in Toledo; in Leon war der Bau schon 1199 begonnen worden; er ruhte aber ein halbes Jahrhundert, erst 1252 wurde die Bauhütte wieder eröffnet. Und wie die Kirche Mauricios bleiben auch die Kathedralen von Orense und von Burgo de Osma unzertrennbar mit dem Namen des heiligen Ferdinand verbunden. Französische Werkmeister lieferten ohne Zweifel die ersten Pläne.

Auf der gleichen Reise, auf der der Bischof von Burgos zum Bau einer französischen Kathedrale kam, wird er auch zu dem Wunsch nach einem bunt emaillierten Grabmal geführt worden sein. In der Kirche von Notre-Dame in Paris, deren Chor 1177 bereits bis zur Gewölbehöhe emporgestiegen war, — der Hochaltar war 1182 konsekriert worden[1]) — hatte man dem 1208 verstorbenen Erzbischof von Paris, Odo von Sully, ein Grabmonument errichtet. Die auf einer Kupferplatte liegende Figur war nach Limusiner Art in Treibarbeit hergestellt, emailliert und vergoldet und von

[1]) Schnaase C., Geschichte der bildenden Künste, V, 55.

vier gleichfalls mit Kupfer umkleideten Säulen getragen[1]). Über dem Kopf des Bischofs hatte sich der Schmelzkünstler verewigt mit der Inschrift: Stephanus de Boisse me fecit. Das Denkmal Odos von Sully war eines der frühesten, vielleicht die erste Grabfigur in Relief, die aus einer Limusiner Werkstätte hervorging. Der Bischof von Burgos hat sicher das Monument des baufreudigen Oberhirten von Paris zu Gesicht bekommen und den Wunsch nach einem eben solchen Epitaph mitheimgenommen. Und so steht heute sein eigenes Denkmal als Unikum für ganz Spanien in der von ihm gegründeten Kathedrale. Ob der vorgenannte Stephan von Boisse oder ein anderer Limusiner Meister oder einer der kunstbeflissenen Mönche von Grandmont der Fertiger des Grabmals ist, wird wohl nie entschieden werden. Sicher aber ist, daß dieser mit seiner skulpturalen Kunst, der Zeit weit vorauseilend, ungleich höher steht als mit der manuellen Fertigkeit des Emaillierens, durch die Limoges über alle Kulturländer Europas hinaus berühmt geworden ist, und daß er es verdient, als ein Vorläufer in der schärfsten Charakterisierung des menschlichen Antlitzes an der Liegefigur Mauricios und als erster Vertreter einer Schule in jeder Kunstgeschichte einen Ehrenplatz einzunehmen.

K. Fastlinger

MICHELANGELO DER BESIEGTE

Als er sie fand, die gütig war und rein,
Verharschte seiner Seele offne Wunde,
Kein leeres Märchen war hinfort die Kunde
Von ew'ger Liebe ird'schem Widerschein.
Sie heilte ihn mit ihrer stillen Hand,
Sie nahm ihn mit auf der Entsagung Wege,
Und lehrte ihn die letzten, steilen Stege,
erschuf ihm neu sein Heim und Vaterland.
Da gab er der Bamherzigen zum Lohn
Seliger Gnade ihre milden Züge,
Daß sie des Mitleids heiße Bitte trüge
Vor den Verwerfer, ihren ew'gen Sohn[2]).

M. Herbert

DER SIEGER MICHELANGELO

Er stieg empor aus der Antike Schoß.
Ihm hielt die Heidenkunst den Sinn umsponnen;
Trank er auch tief aus dem Erlöserbronnen,
Ein innrer Zwiespalt ließ sein Herz nicht los.
Sohn zweier Zeiten schritt er durch die Welt
Doch ging zum Ganzen sein unrastig Streben:
Mit Riesenfäusten formte er sein Leben,
Bis er es nur auf seinen Gott gestellt.
O großer Kämpfer! Ungeheures Bild
Siegreichen Wollens! Lehre uns zu steigen
Zu deinen Höhn, wo aus den letzten Neigen
Des Bechers Stillung ew'gen Durstes quillt.

M. Herbert

DER TOD DES MICHELANGELO

Er redete nicht mehr. — Geheimnis tief
Lag über seiner letzten Stunden Qual, —
Es ward sein stolzes Antlitz matt und fahl
Von schwerer Müdigkeit, eh er entschlief.
Doch einmal wurde noch sein Auge klar,
Er hob mit starkem Willen sich empor
Zur Abschiedsrede! Leiht mir euer Ohr!
Sprach er leis flüsternd zu der Freunde Schar.
O wißt es! Auf der Brust sitzt mir die Reu,
Weil ich so schlecht befolgte ew'gen Rat,
Für meine Seele viel zu wenig tat.
Und untreu war der grenzenlosen Treu.
Ja, dieses schmerzt mich, daß mich der Befehl
Von hinnen ruft, da ich auf ew'ger Bahn
Die ersten Schritte strauchelnd nur getan.
Ja, dieses schmerzt mich in der tiefsten Seel!
Daß ich ein schwaches Stammeln nur begann
In meiner Kunst. Daß mir's im Tode tagt,
Wie ich die Anfangsworte bloß gesagt. —
So voll von Demut starb der größte Mann.

M. Herbert

DER KREMSER SCHMIDT

Der Kremser Schmidt! Ich stand im dunklen Schiff,
Wo Bettler harrten lahm, gebeugt und blind.
Wo alte Weiblein, Gottes Ingesind,
Das letzte Stammeln brachten ihrem Herrn.
Da ragte hoch ein Altarblatt empor:
Am Kreuzesstamm sah ich den einzig Einen
Und ihm zu Füßen Magdalenens Weinen.
Ich hört' es in die Seele tief hinein.
Aus Düsternissen flammte ihr Gewand,
Türkisenblau. Es schimmerte ihr Haar,
Das goldgesträhnt und voller Lichter war.
Doch nebensächlich schien das Farbenfest.
Weil gar so bitter die Erlösernot,
Weil gar so wirklich dieser Büßerschmerz.
— Vor Jahren war's: doch nie verlor mein Herz
Das heilige Bild, die stille Meistertat.
O Unbekannter! Wüßt' ein Herz um dich,
Zu deinen Bildern müßte es wallfahren,
Die Kräfte Gottes neu zu offenbaren,
All deiner wundervollen Schönheit froh.[1])

M. Herbert.

[1]) Rupin E., l. c. 158 ff.

[2]) Die Mater Dei auf dem Jüngsten Gericht soll die Züge der Vittoria Colonna tragen.

[1]) Vgl. »Die chr. Kunst«, XV. Jg., S. 178.



FRANZ VETTIGER — DER KUNSTLER UND SEINE GEMAHLIN

Text S. 60

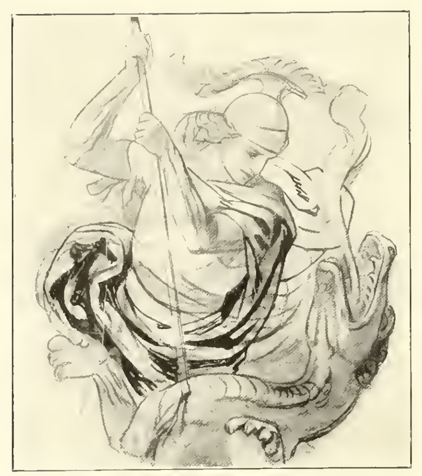
FRANZ VETTIGER (1846—1917)

Von Dr. AD. FÄH

(Abb. S. 49 bis 59)

Die schweizerische religiöse Malerei der letzten Jahrzehnte kennzeichnen zwei Meister: Paul Deschwanden und Franz Vettiger. Beide standen als Lehrer und Schüler, später als Freunde einander nahe. Denn, kaum der Schule entlassen, besuchte der junge Vettiger die Zeichnungsschule in Stans, an der Deschwanden zwar nicht Unterricht erteilte, wohl aber eine gewisse Oberleitung der begabteren Schüler stets innehatte.

In einer nur fragmentarisch erhaltenen Autobiographie skizziert Vettiger seinen Studiengang mit folgenden Worten: »Ich besuchte auch auf dessen (Deschwandens) Rat die Akademie in München (1861—63), wo ich neben den Bekannten: Oberländer, Haider, Defregger usw. nach Antiken zeichnete. Die mir von Stans her bekannten und befreundeten, früheren Schüler Deschwandens waren indes in Karlsruhe und bestimmten mich, dort die Malschule zu besuchen (1863—64). Dort befanden sich auch die später viel genannten H. Thoma, Fr. Keller, Balmer, Troxler, Kaiser, Stirnimann, Stäbli usw.« 1865 siedelte Vettiger für ein volles Jahr nach Stans über, wo er früher stets die Ferien zugebracht hatte, »meist im Atelier Deschwandens, der immer mit Arbeit überhäuft war«. Die erzielten Resultate scheinen



FRANZ VETTIGER DER HL. GEORG
Karton zu einem Bilde in Appenzell. — Text S. 50 und 51

ganz erfreuliche gewesen zu sein, nach der Bemerkung: »hatte mir seine technische Fertigkeit soweit angeeignet, daß ich einst während seiner Abwesenheit zwei Altarbilder mehr als er mir aufgetragen, ausgeführt hatte«.

Einen wichtigen Schritt kennzeichnen die folgenden Zeilen: »Das Jahr 66 widmete ich hauptsächlich Landschaftsstudien in Uznach und Weesen und den Winter brachte ich wieder in München zu, hauptsächlich mit Kopieren in der Alten Pinakothek. Im März 1868 trat ich den Weg über den Splügen nach Italien, dem Ziele und Sehnen aller Künstler, an.«

Das Studium der Denkmäler nahm den jungen Schweizer sehr in Anspruch, doch widmete er sich rasch wieder künstlerischer Tätigkeit. Sein Landsmann, Kunstmaler Wüger, hatte sich im Garten des Klosters S. Alfonso ein reizendes Künstler-Junggesellenheim geschaffen, in dem er ebenfalls Aufnahme fand und damit den Bestrebungen der späteren Beuroner Schule nähertrat. Er bekundete diesen gegenüber ein ganz außerordentliches Interesse.

1869 ist der junge Künstler bereits mit seinem ersten großen Auftrage beschäftigt. In sieben umfangreichen Bildern entwarf er Szenen aus dem Leben des hl. Johannes des Täufers für die Kirche von Alt-St.-Johann im Toggenburg. Gegen Ende des Jahres kehrte Vettiger wieder nach Rom zurück.

Das Jahr 1871 bildet einen Markstein im Leben des Künstlers. Er baute sich in Uznach, in seiner Heimatgemeinde, über der malerischen Linthebene, unfern den Ufern des Zürcher Sees, ein eigenes Atelier und blieb damit der heimatlichen Scholle erhalten. In Berta Marty, einer Tochter des Kt. Schwyz, fand er eine edle Gattin, die seiner künstlerischen Tätigkeit alles Verständnis entgegenbrachte. Für den nun ökonomisch auch unabhängigeren Mann öffneten sich mehr als vier Jahrzehnte einer glücklichen Wirksamkeit. Den Aufträgen vermochte der Künstler nie nachzukommen. In seinem Heime sah er seine Kinder heranblühen, später muntere Enkel, die stets neues Leben ins einsamer werdende Haus brachten.

Fassen wir die künstlerische Entwicklung unseres Meisters näher ins Auge. In den Skizzenbüchern und Kartons, in den letzteren wohl am deutlichsten, tritt uns das Streben des unermüdlich Tätigen entgegen. In kühn hingeworfenen Kohlenzeichnungen offenbart sich eine virtuose Beherrschung der Formen, die gründliche anatomische Studien voraussetzt. Für die 14 Nothelfer der Pfarrkirche in Appenzell sind eine Reihe vorzüglicher Kartons entstanden, eine Zierde des dortigen Kollegiums, dem sie abgetreten wurden. Die jugendliche Kraft des hl. Georg (Abb. oben) siegt mit treffsicherem Lanzenstoß über die aufbäumende Wut des Ungetüms, das verendend zurücksinkt. Körperliche Ermüdung äußert sich dort, wo die Riesenschultern zum



FRANZ VETTIGER HL. CHRISTOPHORUS
Karton zu einem Bilde in Appenzell. — Text S. 50 und 51





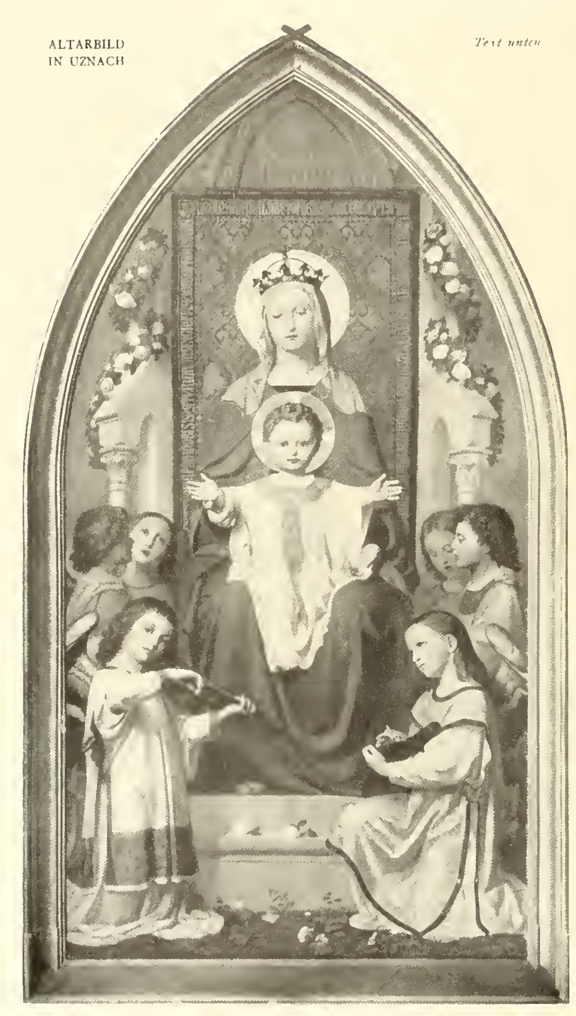
FRANZ VETTIGER, ZWEI GRUPPEN VON HEILIGEN
Kartons für Ingenbohl. — Text unten

Throne des Allerhöchsten werden (Abb. S. 50). Fest umfaßt die Hand den Baumstamm, der rechte Arm stemmt sich in die Seite, fragend blickt dennoch das Auge empor, um den Gegensatz zu lösen, zwischen dem Kinde und dessen in körperlicher Schwere sich äußernden göttlichen Majestät. Vielleicht am zartesten offenbart sich des Künstlers Individualität, wenn wir beobachten können, wie ein Glied gleichsam beseelt sich zeigt. Im Karton zum hl. Ägidius ist der Gegensatz zwischen der rein schematisch behandelten rechten Hand und der Linken, die den Pfeil möglichst leicht und leise der Wunde zu entziehen sucht, geradezu auffallend.

Während bisher die Einzelfigur maßgebend blieb, sehen wir in der Komposition, wie, nachdem die Grundzüge festgelegt sind, eine zartere Detaillierung sich geltend macht. Die Skizze nähert sich den Feinheiten der Drapierung und scheint bereits der künftigen Farbe die Pfade weisen zu wollen. Im religiösen Genre äußert sich die Brauchbarkeit einer sorgfältigen Zeichnung für die Zwecke der Stickerei. Wo die vorzeichnende und die ausführende Hand voneinander verschieden sind, kann nur eine erträgliche textile Übersetzung erwartet werden, wenn der Zeichner möglichst die Eigenart der Ausführung beobachtet. Die Vorzüglichkeit der Kartons tritt dort am deutlichsten zutage, wo der Künstler in der Durchführung jeder einzelnen Figur, in der Komposition der Gruppe so weit gegangen ist (Abb. oben), daß die Ausführung auf die Fläche eigentlich nur von sekundärer Bedeutung ist.

ALTARBILD IN UZNACH

Text unten



FRANZ VETTIGER MADONNA AUF DEM THRON

giöse Zug, der sich in gläubigem Vertrauen, stiller Demut und wehmutsvoller Sehnsucht äußert, ist Deschwanden und Vettiger in gleicher Weise eigen. Er äußert sich bei letzterem mehr in der Zeichnung, bei jenem mehr in der Farbe.

In einzelnen Werken der Frühzeit macht sich die ernste, feierliche, monumentale Auffassung der Beuroner Schule geltend, mit deren Gründern Vettiger stets auf bestem Fuße stand. Er teilte ihren Idealismus, der sich in die Worte kleidete: »Ich hätte gewünscht, in der Komposition und Großartigkeit dem Giotto, in Anmut und Lieblichkeit dem Fra Angelico nahezukommen.« An Deschwanden ging die Photographie einer Auferstehung aus Vettigers Atelier ab. In einem offenen Freundeswort legte der Stanser Meister seine Ansicht nieder — Brief vom 26. Februar 1873: »Wohl ersieht man aus dem Ganzen den lobenswerten, frommen Ernst, der den Entwurf und die Ausführung leitete. Allein es atmet mehr die Strenge des Alten als die Gnade des Neuen Bundes.... Einen solchen Christus hätten die Jünger, trotz dem »Friede mit euch« nicht nahen dürfen..... Verstehe mich wohl, ich schätze und liebe und bewundere all die treuen und unvergeßlichen Freunde in ihrem nachahmungswürdigen, ernsten Streben, und ich verabscheue jenes süßliche, weiche, oft theatralische Wesen, das besonders früher mich anekelte. Allein geradezu zu Ihrem gedeihlichen Wirken wünsche ich, daß Sie die Klippen eines andern Extremes glücklich umschiffen, ... um vom Volke besser verstanden zu werden.«

In den bisherigen Werken tritt eine Seite der künstlerischen Eigenart Vettigers hervor. Die anatomischen Studien gehen allmählich in tüchtige Gedächtnisübungen über, die in den Draperien meist maßgebend blieben. Der Aufenthalt in Rom, selbst ein gewisses Nazarenertum äußert sich in der wohl abgewogenen Komposition, in der leisen Verschiedenheit symmetrischer Gruppen. Jener sinnige reli-

Wie weit der Meister den Mahnungen seines Freundes nachgekommen, ersehen wir aus seinem Madonnenbilde für die Pfarrkirche in Uznach, das für die Entwicklung des Künstlers als maßgebend bezeichnet werden darf (Abb. oben). Eine gewisse feierliche Strenge



FRANZ VETTIGER VIERTE KREUZWEGSTATION
Pfarrkirche in Uznach. — Text S. 54

tritt dem Beschauer sofort entgegen. Der Mutterschoß ist nur der Thron für den Sohn Gottes. Bekleidet mit Albe und griechischer Stola, will er der Welt den Frieden bringen. Irgendwelche Beziehungen zwischen Mutter und Kind sind nicht einmal angedeutet. In den beiden Engelsgruppen erkennt man, trotz des Bestrebens nach Idealisierung, noch die Modelle. Im Linienschema der Komposition sind die Einflüsse Italiens, etwa Andrea del Sartos zu erkennen. Von den Engelsköpfchen aus lassen sich Linien ziehen, die im spitzen Winkel im Haupte des Kindes und der Madonna zusammentreffen. Die Köpfchen der Engel schließen sich zu einer weichen, nach vorn geneigten Elipse zusammen.

Durch die Uznacher Madonna können zahlreiche Werke des Meisters illustriert werden. Ganze Kirchen wurden ihm zur Ausschmückung mit figuralen Szenen übergeben. Die Legende einzelner Heiliger behandelte Vettiger in Serien von Bildern. Seine Altargemälde erfreuten sich beim gläubigen Volke stets eines besondern Ansehens und freundlicher Aufnahme.

Die ganze Fruchtbarkeit des Ateliers in Uznach zeigt sich auf dem Gebiete der Kreuzwege. Es sind nicht weniger als 15 derselben von Vettiger entworfen. Den ersten malte er schon 1862 unter Deschwandens Aufsicht in Stans. Seither sind die Serien der Stationen auf seiner Staffelei entstanden, keineswegs als einfache Kopien, sondern stets folgten neue oder leicht veränderte Entwürfe. Schon die äußere Form bedingte Varianten des nämlichen Themas. Nur selten erlaubte die disponible Fläche, den Zug vom Richthause des Pilatus bis auf die Schädelstätte in fortlaufender Prozession, die etwa Säulchen gliedern, vorzuführen. Auch die einzelne Station mußte eigens komponiert werden, je nach dem weichen Oval einer bereits vorhandenen Rokoko-Umrahmung oder den mehr hoch als breit entwickelten Flächen eines gotischen Bogens. Sein reifstes Können zeigte er im Kreuzwege für die Pfarrkirche seiner Heimatgemeinde.

Die Zahl der Figuren wurde bedeutend vermehrt, so daß umfangreiche Kompositionen



FRANZ VETTIGER — ELFTE KREUZWEGSTATION

Pfarrkirche in Uznach. — Text unten

entstehen. In der 4. Station, um einem Beispiele näher zu treten, sahen wir früher, wie die Mutter flehend ihre Hände erhob, so umfängt in Uznach (Abb. S. 53) mütterliche Liebe zum letzten Male sorgend den Sohn. Die Wut der Schergen hat sich gemildert, sie weicht teilweise dem Staunen über die Größe und Bedeutung dieser Liebe. Ebenso zart behandelt ist die 11. Station (Abb. oben). Der Blick des trefflich gezeichneten Dulders wendet sich nach dem Beschauer. Die Henker sind mit der Durchbohrung der Hände und Füße beschäftigt und würfeln über das Kleid. Eine Mauerbalustrade trennt diesen Raum tiefster Leiden von der nachdrängenden Menge der Neugierigen und Schadenfrohen. Einzig in Maria und ihrer Umgebung fand das Mitleid Zutritt. Die Wache scheint Milde walten zu lassen. In der 12. Station (Abb. S. 55) ist weniger die sonst gebräuchliche Kreuzigung, vielmehr die dieser vorausgehende Kreuzerhöhung festgehalten, wodurch die feierliche Ruhe dieser Szene in reiche Bewegungsmotive aufgelöst wird. Die Anstrengungen zur Hebung des Kreuzes sind sämtlich nach rückwärts verlegt, wodurch die Hauptfigur in ihrer Bedeutung um so entschiedener hervortritt, durch die beiden Gruppen des Mitleidens und der Verhöhnung, rechts und links noch markanter gehoben wird.

Die Gegensätze zwischen tiefem Mitleid und ohnmächtigem Hasse im Kreuzwege, zu jubelndem Glücke und verzweiflungsvollem Untergange zu steigern, bot sich in der Darstellung des Jüngsten Gerichtes reichlich Gelegenheit. Nicht weniger als sechs verschiedene Behandlungen dieses Gegenstandes sind von Vettiger bekannt. Keine aber kommt an Umfang und künstlerischer Durchführung derjenigen von Rapperswil gleich. Sie nimmt eine Bildfläche von ca. 120 Quadratmeter ein. Trefflich ist der undankbare Raum des Spitzbogens ausgenützt. In dessen Scheitel thront der Richter. Vor dem Throne brennen die sieben Fackeln, ein Regenbogen mit den vier apokalyptischen Symbolen umschließt denselben. Der Hintergrund zu beiden Seiten vertieft sich in die lichtdurchtränkten Reihen



FRANZ VETTIGER — ZWÖLFTE KREUZWEGSTATION

Pfarrkirche in Uznach. — Text S. 54

des Himmels, dessen Bewohner die 24 Ältesten anführen. Links sind Maria, in deren Mantel sich die Stammutter Eva birgt, und der hl. Joseph Zeugen des Gerichtes. Über Marmortreppen und blumige Wiesen eilen die Vertreter der Menschheit jubelnd ihrem Ziele entgegen. Eine Fülle sinniger poetischer Details ist in die verschiedenen Gruppen verteilt. Ein Engel krönt die Glieder der Familie. Die Jungfrauen im Brautschmucke schweben empor. Vertreter der Orden, Krieger, der Reigen der Unschuldigen Kinder werden von Engeln emporgeführt. Die Stufen der Hierarchie erscheinen, endlich bekleiden beschwingte Himmelsbewohner die Auferstehenden mit dem Gewande der Unsterblichkeit, auch dem Reinigungsorte schlägt die Erlösungsstunde.

Rechts entwickelt sich die volle Wucht dramatischer Kraft. Die sieben Engel mit Posaunen, Schwertern und den Schalen des Zornes Gottes sind etwas zurückgedrängt vor den im Sturme dahersausenden apokalyptischen Reitern (Abb. S. 56). In kühnen Bildern wird der Zusammenbruch der Welt geschildert. Nur Trümmer des Tempels ihrer Größe sind noch sichtbar. Geborstene Trommeln der Säulen, Gebälkstücke stürzen. Am Opferaltare lechzt eine schwarze Rauchflamme. In ohnmächtigem Kampfe erheben sich die Repräsentanten der sieben Hauptsünden. In der Tiefe öffnet sich der Rachen des höllischen Drachen. Aus diesen erschütternden Keulenschlägen sehnt man sich nach ruhigen Gefilden, aus der sturmgepeitschten Nacht nach einem friedlichen Morgen.

Wir finden diesen im Deckengemälde der Pfarrkirche von Appenzell, der größten Komposition des 19. Jahrhunderts der ganzen Ostschweiz. Bei einer Länge von 16 Meter mißt dasselbe 12 Meter in der Breite (Abb. S. 57) und enthält 163 Figuren. Der Gedanke des Festes Aller Heiligen ist in trefflicher Komposition festgehalten. Die Dreifaltigkeit, die Mutter Gottes krönend, nimmt die obere Mitte ein. Auf Wolkenthronen haben zu beiden Seiten die Apostel Platz genommen. Nach der Tiefe verteilen sich die Gruppen der acht

TEILBILD
Text S. 55



FRANZ VETTIGER DIE APOKALYPTISCHEN REITER
Federzeichnung. Vom Chorbogen in Rapperswil

Seligkeiten. Links ladet der hl. Joseph die Armen im Geiste ein. An der Spitze der Heiligen des Neuen Bundes erblickt man den armen Lazarus im Schoße Abrahams. Tiefer schweben die Sanftmütigen empor. Man erkennt sofort die hl. Dominikus und Franz v. Sales, aber auch Noe mit der Arche und Moses mit seinen Gesetzestafeln. Der Mittelgruppe schenken wir momentan noch keine Aufmerksamkeit. Links in der Tiefe gruppieren sich die Trauernden. Adam und Eva knien in der Ferne. Die Hand des hl. Aloysius erfaßt der Engel. David berührt die Saiten seiner Harfe. Die nach der Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden sind um den hl. Michael kniend versammelt. Es sind teils Ordensstifter, teils lokale Patrone, wie der hl. Gallus. Rechts steht höher die Gruppe der Barmherzigen: Raphael mit dem greisen Tobias, dem das Augenlicht geschenkt wurde, Martinus, dem ein Engel das Gewandstück überbringt; ihnen schließt sich Vinzenz von Paula mit dem Kinde und der hl. Karl Borromäus mit dem Kranken an. Höher zieht sich rechts am Rande des Bildes die Gruppe der Heiligen empor, die reinen Herzens sind. Die duftigen Figuren sind leicht zu erkennen. Über Cäcilia und Tiburtius schwebt ein himmlischer Violinspieler. In der Höhe folgen dem hl. Johannes dem Täufer die Friedfertigen. Wir beobachten den frommen Job. In seiner Nähe kniet der sel. Nikolaus von der Flüe. Die mittlere Gruppe der ganzen Komposition zeigt die Verfolgung Leidenden. Der hl. Mauritius, der Patron der Kirche, wird von Engeln emporgehoben. Die unschuldigen Kinder jubeln, Palmen wehen in ihren Händen. Zu beiden Seiten schließen sich die Martyrer beider Geschlechter und aller Altersstufen an.

In diesem Bilde zeitigen die ikonographischen Studien des Künstlers eine reife Frucht. Alle Epochen der Kirchengeschichte sind vertreten: Das christliche Altertum im Purpurglanze des Martyriums, das Mittelalter mit seinen Vertretern der Wissenschaft, endlich die neuere Zeit in ihrer charitativen Tätigkeit.

Nach der Lösung solcher Aufgaben dürfte man wohl erwarten, daß die Schöpferkraft des Künstlers erlahmt wäre, wenigstens vor großen Aufträgen zurückschrecken würde.



FRANZ VETTIGER ALLERHEILIGEN
Deckengemälde in Appenzell. — Text S. 55

Vettiger näherte sich noch als Sechziger der schönsten Aufgabe seines Lebens.

In der Bundeshauptstadt Bern suchte der damalige Stadtpfarrer, der spätere Bischof von Basel, Dr J. Stammler, 1906 für die Dekoration seiner neuen Dreifaltigkeitskirche einen tüchtigen Kunstmaler. »Ich entschied mich für Vettiger in der Meinung, von ihm etwas Frommes und Volkstümliches zu erhalten«, wie er selbst bemerkt.

Mit jugendlichem Schaffensdrange entwarf der Beauftragte einen umfangreichen Plan. Ein dreifacher Fries war an den Längswänden des Mittelschiffes vorgesehen. Über den Fenstern sollten die Schöpfungstage und die Sakramente Aufnahme finden. Zwischen denselben würden 14 Vorbilder des Alten Testaments auf den neuen Bund hinweisen, während im Hauptfries in 12 großen Kompositionen das Leben des Erlösers zu schildern



FRANZ VETTIGER MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS

Unterer Teil. — Text S. 60

wäre. Der Chor sollte die Darstellung der heiligsten Dreifaltigkeit, die Zwickel über den Säulen Kirchenlehrer, der Chorbogen das Jüngste Gericht und über der Orgelempore der Weltheiland, dem die Völker der Erde huldigen, Aufnahme finden. Die Riesenaufgabe sah 53 Bilder und zwei große Kompositionen vor. Die Spekulation eines künstlerischen Geschäftsmannes hätte sich nach einem Stabe von Mitarbeitern umgesehen. Unser Meister machte sich, umgeben von zahlreichen andern Aufträgen, an die Arbeit, zeichnete und malte jeden Strich mit eigener Hand. Bei seinem Tode fanden sich 15 Darstellungen ausgeführt.

Unsere Abbildung Seite 59 gibt eine Idee, wie eigenartig der Künstler seine Aufgabe löste. Die Himmelfahrt Christi verlangt schon inhaltlich eine oblonge Bildfläche. Hier stand ein langgezogenes Rechteck zur Verfügung. Eben entschwebt die ätherische Gestalt des Heilandes der Erde. Die Blicke der knienden Zeugen verfolgen den Herrn, teilweise die glanzerfüllte Bahn, die sich emporzieht. Maria faltet ihre Hände. Petrus und Johannes berühren das Gewand des Scheidenden, als wollten sie ihn zurückhalten. Einer der Engel weist hin auf den Herrn, der andere auf das Ziel seiner Fahrt.

Das Verzeichnis der Werke des Künstlers, von seiner Tochter, Frau Kantonsrat Huber-Vettiger genau geführt, weist über 1000 Nummern an Ölgemälden auf, die Skizzen und Kartons natürlich nicht gerechnet. Wir wählen aus dieser Überfülle noch vereinzelte Bilder heraus.

Die Vorliebe für die Landschaft, die er in Karlsruhe erworben, verließ ihn nicht mehr. Im Gallusbilde konnte seine Phantasie in voller Freiheit sich entfalten. Am rauschenden Flüßchen, in der wilden Einsamkeit ist der greise Missionär niedergesunken. Ein Engel macht ihn aufmerksam auf ein Zukunftsbild, die heutige Stiftskirche von St. Gallen, die sich wie ein dämmerndes Märchen aus dem Urwalde erhebt.



FRANZ VETTIGER — CHRISTI HIMMELFAHRT

Dreifaltigkeitskirche zu Bern. — Text S. 58

In die Glanzzeit des antiken Rom führt uns das Martyrium des hl. Laurentius (Abb. S. 58). Richter, heidnische Priester, Wachen und Henker bilden eine figurenreiche Gruppe, aus welcher der eben auf den Rost niedergebundene Martyrer eigentlich hervorleuchtet. Den Hintergrund füllen die mit Säulen geschmückten, durch statuarischen Schmuck bereicherten Bauten der Hügelstadt. Die hohe disponible Fläche bedingte auch die künstlerische Berücksichtigung der obern Partien. Christus im Kreise von verschiedenen Blutzeugen erwartet den jugendlichen Heiligen, dem ein Engel mit der Palme entgegenschwebt.

Berühren wir zum Schlusse eine ganz umfangreiche Wirksamkeit im Porträt, die Vettiger entfaltete. Diese Tätigkeit, in der er vor allem nach wirklicher Ähnlichkeit des Dargestellten strebte, zu der sich die Betonung des Charakters gesellte, beschäftigte ihn schon in Italien vielfach. Sie äußerte sich auch in seinen religiösen Bildern, wie beim Jüngsten Gerichte in Rapperswil, in dem mehrere Porträte erscheinen. Ein sinniges Denkmal stiftete er seiner Familie durch sein Selbstbildnis, in das auch seine treue Lebensgefährtin, die stete Förderin seines künstlerischen Schaffens aufgenommen wurde (Abb. S. 49). Palette und Pinsel sind die Embleme des Meisters, die er in den nie rastenden Händen trägt. Das Auge der stolzen Männergestalt weist auf jene schaffensfreudige Energie hin, die auch der Fernstehende anerkennt, die der mit seinen Schöpfungen inniger Vertraute bewundern muß.



JOSEPH KIENER — KAPUZINER UND KINDER

Schattenbild. — Text S. 63

JOSEPH KIENER †

(Hierzu die Abb. S. 60—65)

Allzufrühe hat sich die Gruft geschlossen über dem liebenswürdigen, bescheidenen Künstler, der dem katholischen Volke Deutschlands durch seine poesievollen Kinderszenen vertraut geworden ist und auf die Kinderwelt selbst, die er so trefflich zu schildern verstand, wie ein Erzieher zur Kunst gewirkt hat. Am 9. Februar des Jahres 1918 wurde er in dasselbe Grab gebettet, in das wenige Tage zuvor seine geistesverwandte und gleichaltrige Gattin hinabgesenkt worden war. Seit Gründung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ein tätiges, warmherziges Mitglied derselben verdient er, daß an dieser Stelle mit einigen Worten seiner gedacht werde.

Weitesten Kreisen ist Joseph Kiener als Illustrator bekannt geworden. Die schwarzen und farbigen Bilder, die er für Jugendzeitschriften und Kinderbücher entwarf, zählen nach vielen Hunderten. Aber auch einige gute Radierungen hat er geschaffen (Abb. S. 61). Sein bedeutendes Talent für Malen auszubilden und zu betätigen, dafür fehlten ihm Mittel und Gelegenheit. So ging durch sein ganzes Leben ein stiller, tiefer Schmerz, daß er die Welt der bunten Bilder, die vor seiner Seele schwebte, nicht in Form und Farbe aussprechen konnte. Mit einer

seltenen Weichheit des Gemütes, die ihn mit der Kinderwelt innerlich verband, paarte er eine bayerisch männliche Kraft. Seine Bilder erinnern an die alten deutschen Holzschnitte und Kupferstiche und bleiben, wie diese, stets auf dem Boden des Diesseits. So gern er heilige Stoffe behandelte und so tief religiös ergriffen er selber dabei sein konnte — er war kein Engelmaler, schuf keine ätherischen Gestalten, seine Art ist grunddeutsch, seine Schöpfungen atmen den Erdgeruch der harten oberpfälzischen Scholle.

Zu Schwarzenfeld, wo Graf Holnstein ein reizendes Rokokoschlößchen besitzt, das jetzt »restauriert« ist, wurde Joseph Kiener am 21. Juli 1856 als Sohn eines gräflichen Schloß- und Rentenverwalters geboren und zeigte früh eine ausgesprochene Neigung zum Zeichnen. Darum wählte er sich einen Beruf, der ihm nach seiner kindlichen Meinung die Möglichkeit bot, es gründlich zu lernen und zu lehren, er wurde Volksschullehrer und vollendete seine Ausbildung in den hierfür bestimmten Schulen zu Regensburg und Eichstätt. Als junger Schulgehilfe im Dorfe Pempfling und im Städtchen Waldmünchen beobachtete er mit seinen scharfen, leuchtenden Augen die rotwangigen Büblein und blondbezopften Mädchen in Schule und Haus, bei Spiel und Arbeit und brachte, was er der Natur abgelauscht hatte, mit sicheren Strichen aufs Papier. Er sah bald, daß das Zeichnen ihm mehr Freude mache als das Schulhalten, hängte den Bakel an den Nagel und ging nach München, um sich zum Zeichnungslehrer auszubilden. Die Jahre 1878—82 verbrachte er dort an der Kunstgewerbeschule und an der Technischen Hochschule. Sie waren nicht nur fruchtbar für seine innere Weiterentwicklung, sondern boten auch reiche Anregung durch den freundschaftlichen Verkehr mit gleichstrebenden Freunden. Bilder, die er für die in Donauwörth erscheinenden Familienblätter gezeichnet hatte, vermittelten ihm die Bekanntschaft mit der geistvollen Kinderschriftstellerin Emmy Giehrl (Tante Emmy), die sich in liebevoller Weise des verwaisten jungen Mannes annahm. So ist Kiener so recht ihr Illustrator geworden. Für den Kinderkalender, den Schutzengel, die Märchenbücher und andere Veröffentlichungen schuf er die Illustrationen oder gab selber durch Zeichnungen den Stoff dafür an. Auf diesem Wege gewann er zugleich die Mittel, seine Studien an der Münchener Akademie fortzusetzen. Es waren entbehrungsreiche Lehrjahre, in denen er sich zu seinem Berufe durchrang, aufgemuntert durch den Eifer seiner Studiengenossen Bucher, Sand, Samberger, Stuck und anderer, mit denen ihn



JOSEPH KIENER — BETENDER
Originalradierung — Text S. 60

auch später noch treue Freundschaft verband. Schließlich siedelte er, vom Auerschen Verlag darum gebeten, nach Donauwörth über, und die Leiter der dortigen Anstalten und Redakteure der Zeitschriften gewannen den ebenso begabten wie bescheidenen jungen Mann lieb und schätzten ihn als Menschen ebenso hoch wie als Künstler. Da erfolgte endlich im Jahre 1889 seine Anstellung als Zeichnungslehrer am Schullehrerseminar und am Humanistischen Gymnasium in Eichstätt, das ihm von seinen Studienjahren her vertraut war und von nun an die Stätte seines beruflichen Wirkens und künstlerischen Schaffens wurde. Im Herbst des gleichen Jahres vermählte er sich mit der schönen, gemüt- und geistvollen Tochter seines Amtsvorgängers, des Professors Alois Süßmayer, der einst als Schüler und Genosse Schraudolphs in den Kirchen Münchens und in den Domen von Speyer und Gran gemalt und zuletzt die Kirche in Ludwigshafen selbständig mit Fresken geschmückt hatte. Es war ein idealer, in heiliger Liebe verankerter Ehebund, den nicht einmal der Tod zu trennen vermochte. Opfervoll pflegte

die treue Gattin den am hl. Weihnachtsabend 1917 plötzlich erkrankten Gatten, bis sie selber todesmatt an seinem Sterbelager zusammenbrach, um ihm am 30. Januar 1918 in die Ewigkeit vorauszueilen, und schon am 7. Februar waren die Getrennten im Jenseits wieder vereinigt.

JOSEPH KIENER GANG ZUR SCHULE
Zeichnung

Gewiß gehörte die Spannkraft eines starken Geistes dazu, um mit größter Gewissenhaftigkeit einem Dienst von 22—24 Wochenstunden zu obliegen und dennoch Lust und Zeit für eigene künstlerische Betätigung übrig zu haben. Seinen Zeichnungsunterricht stellte Kiener sofort auf das Studium der Natur ein, soweit nicht Linearzeichnen, Einführung in die Projektionslehre und ähnliches vorgeschrieben war. Wieviel seine Schüler seiner Lehrtätigkeit und seinem reichen Wissen, besonders auch in der Kunstgeschichte, verdankten, kam an seinem Grabe in Nachrufen zum rührenden Ausdruck. Für das eigene Schaffen ertüchtigte er sich dadurch, daß er sich ein Atelier baute, Modelle zeichnete oder mit dem Skizzenbuch hinauszog und festhielt, was sich ihm in Wald und Flur, auf Bergeshöhen des Altmühltals und in den alten Gassen der fränkischen Bischofsstadt darbot. Nicht nur Kindergruppen und alte Leute, auch stimmungsvolle Landschaften hat er gezeichnet und gemalt. Und so sehr ihn das Malen freute, so kehrte er doch immer wieder zu Stift und Feder zurück. Dabei studierte Kiener Rembrandt und Menzel und die großen französischen Zeichner unserer Tage, am liebsten aber waren ihm Albrecht Dürer und die alten deutschen Meister. Darum ist das Beste an ihm und was an all seinen Arbeiten so erfreulich wirkt, sein kerndeutsches Wesen und Empfinden. Eine gemeinschaftliche Ferienreise, die wir beide im Jahre 1896 nach Italien unternahmen, bot für Geist und Auge längst ersehnte Genüsse und hinterließ die stärksten Eindrücke in seiner Seele. Der Gedanke, seine malerische Ausbildung, die er nie ganz unterbrochen hatte, fortzusetzen und zu vollenden, wirkte wieder mächtig auf ihn ein. Ein Brief vom 27. Dezember 1900 gibt davon noch Zeugnis: »Gerade in der letzten Zeit beschäftigte ich mich wieder viel mit den alten Malern und namentlich mit den Florentinern. Ich lernte wieder Fiesole mehr verstehen und lieben. So viel steht jetzt fest, daß ich mich in Zukunft ganz der Malerei, und zwar der religiösen Malerei, hingeben werde. Es deckt sich das ganz mit meinem inneren Leben, es wird die Verwirklichung meines Jugendtraumes. Schon als Kind zeichnete und malte ich am liebsten Heilige oder Szenen aus dem Leben Mariä und dem Leiden Christi.



JOSEPH KIENER MADCHENSTUDIE
Zeichnung

So sehe ich auch mit größter Sehnsucht der Zunahme der Tageslänge entgegen ... Ich will fleißig die Natur studieren und die alten Meister, die mir den rechten Weg zeigen müssen. Als Illustrator, der alles mögliche von heute auf morgen fertigen soll, finde ich kein Glück und keine Zufriedenheit. Ich will mir ein bestimmtes Gebiet erwählen, in das ich mich vertiefe und auf dem ich mich betätigen kann. Das Illustrieren verlangt das Daheimsein auf allen Gebieten der Kunst, das zu erreichen mir neben der Schule ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die Schule macht doch gewaltig ernsten Sinn, und es fällt mir immer schwerer, jetzt vier Stunden hindurch den strengen Schulmeister bei der »lieben« Jugend zu machen und gleich darauf den tieffühlenden Dichter auf demselben Gebiete. Ich werde ja das Illustrieren nicht ganz an den Nagel hängen, namentlich den ‚Schutzengel' nicht vergessen aus vielen Gründen der Pietät und der Dankbarkeit, aber mein festes Ziel ist auf die Malerei gerichtet. Gab mir der liebe Gott den Sinn dafür, so denke ich, wird er mir auch weiter helfen.«

Der Zwang äußerer Umstände verhinderten Kiener, diesen schönen Phantasiegebilden nachzujagen. Die Rücksicht auf seine Familie vor allem war es, die ihn zum Bleiben im Dienste bestimmte. Inzwischen war er im Jahre 1900 zum Gymnasiallehrer und im Jahre 1907 zum Gymnasialprofessor für Zeichnen ernannt worden, und im Jahre 1908 erfolgte die Einschränkung seiner Lehraufgabe auf den Unterricht am Gymnasium allein. Das kam ihm wie eine Erlösung, und mit neuem Eifer wurde nun gezeichnet und studiert, radiert und gemalt. Er blieb auf dem Boden, auf dem er nun einmal heimisch geworden war. Manch reizende Bilderfolge ging aus seiner Feder hervor, und eine Reihe von köstlichen Schattenrissen aus dem Kinderleben (Abb. S. 60) fand auf Ansichtskarten weiteste Verbreitung. Aber der Krieg brachte auch für ihn nicht nur doppelte, sondern sogar dreifache Last, da er infolge von Einberufungen den Unterricht an der Lehrerbildungsanstalt und an der Realschule aushilfsweise zu übernehmen hatte. Ohne Murren stellte der alternde Mann all seine Kraft in den Dienst des Berufes, der für ihn ein Dienst am Vaterlande war, bis er unter der Last von 27 Wochenstunden zusammenbrach.

Wie fruchtbar sein Schaffen gewesen, zeigte die Kiener-Ausstellung, die in der Pfingstwoche 1918 von seinen Freunden im Stiegen-



JOSEPH KIENER DER SCHÄFER
Zeichnung

haus und Festsaal der ehemaligen fürstbischöflichen Sommerresidenz (jetzt Bibliothekgebäude) in Eichstätt veranstaltet und am 12. Mai in Gegenwart des Bischofs, der Verwaltungs- und Ortsschulbehörden feierlich eröffnet wurde. Die vielen Besucher, die aus nah und fern sich einfanden, waren überrascht von der Fülle und Schönheit der Bilder, Blätter, Studien, Skizzenbücher und Entwürfe. Selbst die nächsten Bekannten des schlichten Mannes hatten kaum geahnt, welch reiches und vielseitiges Schaffen Kieners Leben ausgefüllt hatte [1].

Kieners Bedeutung für die Kunst unserer Tage eingehender zu würdigen, muß späteren Zeiten vorbehalten bleiben. Den Vergleich mit Ludwig Richter kann er ruhig aushalten, ihm gegenüber kommt seine bayerische Eigenart und seine künstlerische Selbständigkeit recht wohl zur Geltung. Gewiß hat auch er seine Wandlung in Stil und Ausdruck durchgemacht, aber im schlichten, deutschen Empfinden ist er sich stets treu geblieben. Er kannte keinen andern Lehrmeister als die Natur, darum sind all seine Arbeiten urwüchsig und kraftvoll. Für den kleinen Künstlerkreis in Eichstätt, der in der dortigen »Vereinigung der Kunstfreunde« seinen Mittelpunkt fand, war er bestimmend und tonangebend. Sein liebenswürdiges und offenes Wesen, seine ungeheuchelte tiefe Religiosität, seine Geradheit und Schlichtheit, sein schelmischer Humor haben ihm viele Freunde geschaffen, und die das Glück seines persönlichen Umganges genossen, blickten tief hinab in ein reines Kindergemüt wie in eine frische, klare Waldquelle. Weiter, viel weiter jedoch ist der Kreis derer, die ihn aus seinen fröhlichen Schilderungen des Kinderlebens kennen und lieben gelernt haben — sie alle werden ihm ein dankbares Gedenken bewahren. Joseph Schlecht

[1]) So Oskar Freiherr von Hüttenbach in dem schönen Nachruf, den er J. Kiener gewidmet hat im Sammelblatt des Historischen Vereins Eichstätt 32 (Eichstätt 1918), S. 12, wo sich auch ein gutes Selbstporträt des Meisters vom Jahre 1912 wiedergegeben findet. Vgl auch J. Schlecht, Ein Leben im Dienste der Kunst, in den Historisch-Politischen Blättern 161 (München 1918), S. 594—607.

TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

Bei der 1917 in Augsburg stattgehabten Denkmalpflegetagung war beschlossen worden, die des folgenden Jahres in Köln zu veranstalten. Die Ereignisse und Zeitschwierigkeiten haben nicht nur diese Absicht vereitelt, sondern auch jetzt dazu gezwungen, die immerhin nicht länger zu entbehrende Tagung nur im engen Kreise zu unternehmen. So versammelten sich denn diesmal nur die deutschen Konservatoren, soweit ihnen der Eisenbahnerstreik nicht die Reise unmöglich machte, sowie eine Anzahl von Verwaltungsbeamten nebst Vertretern geistlicher und weltlicher Behörden. Anwesend war auch S. K. H. Prinz Johann Georg von Sachsen. Das Ausland war überhaupt unvertreten geblieben. Die Beratungen fanden am 7. und 8. Juli im Sitzungssaale der Kunstakademie zu Berlin statt und standen, wie seit langen Jahren, unter der Leitung des Geh. Hofrates Prof. Dr. von Oechelhäuser (Karlsruhe). Seinen einleitenden Worten, in denen er ausführte, daß auch trotz der größten Beschwerden und gerade um ihretwillen die nationalen Güter geschützt werden müssen, und nichts uns helfe als treue Arbeit, konnte man

nur von Herzen zustimmen. So verliefen denn auch die Sitzungen unter regster Anteilnahme der Versammelten, und man darf die Hoffnung aussprechen, daß die dort geschaffenen Anregungen wirklichen Segen und Nutzen im Interesse des Denkmalschutzes stiften werden.

Nur zwei Themata standen diesmal auf der Tagesordnung statt der bunten Mannigfaltigkeit, die sonst geboten worden ist, und dennoch waren sie nicht minder reich, ja in ihrer Tragweite sicher wichtiger als manche bisher behandelten Sonderfragen. Das erste war »Das künftige Schicksal der Fürstenschlösser und des sonstigen fürstlichen Kunstbesitzes«; das zweite ließ »Die Trennung von Kirche und Staat und ihre Bedeutung für die Denkmalpflege« ins Auge fassen.

Doch kam außerdem ein nicht ursprünglich beabsichtigter dritter Punkt, das Thema »Krieg und Denkmalpflege« zu kurzer Erörterung. Es geschah aus Anlaß einer Anfrage, die der Holländische Altertumsverein im Haag an die beiden Vorsitzenden der Denkmalpflegetagung (außer v. Oechelhäuser noch Geh.-R. Prof. Dr. Paul Clemen, Bonn) gerichtet hatte. Um diesen Punkt, der am Schlusse des ersten Tages eingeschoben wurde, hier gleich zu erledigen, so sei daran erinnert, daß (wie s. Z. an dieser Stelle berichtet worden ist) schon 1917 in Augsburg dasselbe Thema mit großer Ausführlichkeit erörtert wurde, und daß das gleiche auch schon auf der Brüsseler Tagung des Jahres 1915 geschehen war. So konnte denn diesmal nichts wesentlich Neues gesagt werden. Prof. Dr. Gurlitt-Dresden sprach von neuem über die schon früher von ihm gegebene Anregung, Denkmäler von besonderer Wichtigkeit in Kriegszeiten mit weithin sichtbaren Kennzeichen zu versehen, eine Maßregel, die bisher wegen der völlig ablehnenden Haltung unserer Feinde leider nicht zur Anwendung kommen konnte, deren Durchführung er aber gleichwohl nicht nur für vollkommen möglich hält (hat sich doch auch das Rote Kreuz erst nach anfänglichen Schwierigkeiten durchgesetzt), und von der er sich für die Zukunft Erfolg verspricht. Er verlangt hierfür die Einsetzung einer internationalen Kommission. Der Vorsitzende benutzte die Gelegenheit, mit Worten höchster Anerkennung der unermüdlichen Arbeit zu gedenken, welche die deutsche Denkmalpflege auf feindlichem Boden geleistet hat; sie hat sich nicht nur in Taten praktischer Fürsorge und Erhaltung gefährdeter Kunst- und Geschichtsdenkmäler bewährt, sondern hervorragend auch literarisch durch die Herausgabe außerordentlich wichtiger Werke. Erinnert sei nur an das über die Zisterzienserklöster in Belgien. Rühmend hingewiesen wurde auch auf ein Werk »Kunstschutz im Kriege«, das P. Clemen in Gemeinschaft mit 22 Männern der Denkmalpflege herausgibt, und das soeben zu er-



JOSEPH KIENER STUDIENKOPF

Zeichnung



GLASFENSTER IM FÜRSTBISCHÖFLICHEN KRÜPPELHEIM ZU BEUTHEN
Entwurf von Max Friese, Ausführung von Adolf Seiler in Breslau

scheinen beginnt. Der Redner nannte es ein Kulturdokument ersten Ranges und eine Tat, die unsere Ehre vor der Zukunft einst glänzend wiederherstellen werde.

Zu dem Thema der Fürstenschlösser redete als erster der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Dr. Mackowsky. Unter Einschränkung auf die preußischen Verhältnisse gab er einen Überblick über den Besitz der Hohenzollernschen Familie an Schlössern und an andern mit Denkmalwert versehenen Wohnstätten. Sie sind, etwa 65 an der Zahl, über alle Provinzen des Staates verstreut — teils selbst errichtete, teils erworbene Bauwerke, durchweg Schöpfungen von größtem Wert und außerordentlicher Bedeutung für das geistige und kulturelle Leben, höchst verschiedenartig in ihrer Erscheinung. Aus privaten Bedürfnissen entstanden, sind die Schlösser längst ein Gemeingut der Nation geworden, das sie in erhöhtem Grade fernerhin noch werden sollen, und deren Erhaltung unbedingte Pflicht ist. Das großartigste ist das Schloß zu Berlin, ein Denkmal, in dem sich nicht nur der Geist des schönsten Barock mit dem der Gotik und der Renaissance vereinigt, sondern das auch schon längst gleichsam ein Museum preußischer Kunst ist, geschmückt mit Werken berühmtester dortiger Künstler; so außer Schlüter Gontard, Langhans, Schadow, Rauch, Schinkel. Unter einem vergleichenden Hinweise auf die als vorbildlich anzusehende Art, mit der man den Louvre zur Gemäldegalerie gemacht, schlug der Berichterstatter vor, auch das Berliner Schloß zu einem Museum zu machen, in dem sich, als in ihren ursprünglichen Ausgangsort, viele jetzt verstreute Werke der zuvor genannten Künstler von neuem vereinigen ließen. Auch an kunstgewerblichen Meisterwerken bietet das Berliner Schloß eine außerordentliche Fülle, einen Schatz von künstlerischer Anregung und Belehrung. Was man auch mit den Schlössern anfange, so sei doch das als wichtigstes Gebot festzuhalten, daß sie nicht profaniert werden dürfen. Jedes von ihnen besitzt Räume, die Schutz verdienen. Gefahr liegt aber leider vor, und die Wohnungsnot spielt dabei eine besonders schlimme Rolle. Demgegenüber muß daran

festgehalten werden, daß die so stimmungsvollen Innenbilder nicht durch Entführung von Einzelheiten gestört werden. Kann doch die schematische Anordnung im Museum niemals Ersatz für das natürlich Gewordene, oft so stark Persönliche bieten, dem z. B. Schlösser wie Sanssouci, Babelsberg und andere ihren Charakter verdanken. Bei der weiteren Erörterung der Frage, was aus dem Bilderbestande der Schlösser werden solle, berührte der Redner die Schwierigkeiten einzelner dabei vorliegender Rechtsverhältnisse und gedachte in diesem Zusammenhange der Schackgalerie, die der einstige Eigentümer, als er gegen München verärgert sein Testament machte, auf die Art von München zu entfernen wünschte, während sie auf Befehl Wilhelms II. daselbst verbleiben mußte. Ob es fernerhin dabei zu bleiben habe, blieb unentschieden. Mit Wärme nahm sich Dr. Mackowsky der zu den Schlössern gehörigen Parkanlagen an, die als edle Kunstgebilde keinerlei Eingriffe ertragen. Leider ist dennoch hiergegen bereits mancher Verstoß begangen worden. Auf diesen Punkt kamen weiterhin noch mehrere Redner zu sprechen; die Versammlung war mit ihnen in der Ablehnung jeglicher Beschädigung und Profanierung der alten herrlichen Parks einhellig gleicher Meinung. Im Anschlusse an den Mackowskyschen Vortrag teilte der Vorsitzende mit, daß der geschäftsführende Ausschuß des Denkmalpflegetages bereits in einer Eingabe die Volksvertretung auf die Notwendigkeit der Erhaltung des Erhaltenswürdigen an und in den Schlössern hingewiesen habe. Es sei aber bisher nichts geantwortet worden, während andererseits Pläne von z. T. abenteuerlichster Art auftauchen. — Von den folgenden Rednern sprach Prof. Gurlitt über die sächsischen Verhältnisse. Es sind dort Verhandlungen zwischen Fürst und Staat im Gange, die hoffentlich zu einem befriedigenden Ausgleiche führen werden. Den Wünschen der Museumsverwaltungen gegenüber muß die Denkmalpflege zu Rate gezogen werden, damit Verschleppungen unterbleiben. Der erzieherische Wert der Museen hängt nicht von ihrem äußeren Umfange ab. — Generalkonservator Dr. Hager-München vertrat den gleichen Standpunkt. Sorge man aber einerseits dafür, in den Schlössern keine edle Wirkung, keinen wichtigen Zusammenhang zu stören, so müsse man andererseits für weite Zugänglichkeit der Schlösser sorgen. Der Redner erörterte dies im besondern am Beispiele der Münchener Residenz. Benutzung zu Wohnungen, Sanatorien u. dgl. könne bei wertvollen, mit reicher Kunst geschmückten Räumen überhaupt nicht, bei einfacheren nur dann in Betracht kommen, wenn der Weg zu ihnen nicht etwa durch jene kostbaren führe. Zur wissenschaftlichen Verwaltung der Schlösser schlug Dr. Hager die Bestellung eines Kunsthistorikers im Hauptamte vor. — Prof. Dr. Sauer-Freiburg sprach über Baden und in Vertretung des nicht erschienenen Prof. Gradmann auch über Württemberg und berührte dabei die auch von mehreren andern Rednern stark hervorgehobene Forderung nach einem Gesetze zum Verbote der Ausfuhr von



MAX FRIESE — TEIL EINES GLASFENSTERS
Karton. Vgl. Abb. S. 66



A. M. VON OER (GÖSSWEINSTEIN) BRUDER ANTON O. S. B. IN BEURON
Bleistiftzeichnung

beeinflußt werden. Andere Redner gaben nicht ungünstige Mitteilungen über Anhalt und Braunschweig. Nachdem die gesamte Sachlage noch vom juristischen Standpunkte geprüft war, wobei eine gesetzliche Ausnahmestellung für die Schlösser verlangt und vor den unverhältnismäßig großen Kosten gewarnt wurde, die durch die — gleichwohl ungenügend bleibende! — Umwandlung der Schlösser in Sanatorien und dgl. erwachsen müßten, kam es nach längeren Erwägungen zu einer Entschließung, die der Reichsregierung und den Regierungen der Bundesstaaten überreicht werden wird. Sie besagte: Bei der Auseinandersetzung zwischen den ehemaligen Fürsten und der neuen Regierung ist dafür zu

Kunstgegenständen. Liegt doch die dringende Gefahr vor, daß gerade unter jetzigen Verhältnissen eine Unmenge unseres kostbarsten Kunstbesitzes den Weg ins Ausland antreten würde. Die Erörterungen am zweiten Sitzungstage nahmen diesen Punkt gleichfalls auf. In Baden hat der Großherzog in Würdigung dieser Gefahr bei der jetzt bereits dort erfolgten Auseinandersetzung, wonach der Privatbesitz in den Händen der Familie bleibt, die höchst dankenswerte Zusicherung gegeben, niemals etwas ins Ausland zu verkaufen und im Notfalle dem Staate das Vorkaufsrecht zu lassen. Der Redner betrachtete die wichtigsten Schlösser (Karlsruhe, Bruchsal, Rastatt, Mannheim, Schwetzingen usw.) einzeln und verlangte, daß jede betreffs ihrer Benutzung auftauchende Frage nur im Zusammenhange mit der Denkmalpflege behandelt werden dürfe. — Prof. Klopfer-Weimar sprach über die Schlösser in den thüringischen Staaten (die Wartburg wird Staatseigentum und bleibt unberührt); das Interesse der Regierungen ist im allgemeinen rege, das der Volksvertretungen muß noch stark

sorgen, daß die Schlösser und sonstigen fürstlichen Wohnstätten mit ihrer Ausstattung, ferner die zugehörigen Parks dauernd erhalten werden, um den Sinn für Kunst und Natur im Volke zu stärken und erzieherisch auf dieses zu wirken. Dies gilt auch von den in fürstlichen Händen verbleibenden Schlössern usw. Der Staat verpflichtet sich, die künstlerischen und geschichtlichen Werte, die an jenen Stätten vorhanden sind, nicht zu beeinträchtigen oder ihre Erhaltung zu gefährden. Seinen ihm zufallenden Besitz jener Art unterstellt er der Fürsorge der berufenen Organe der Denkmalpflege. Besonders diese letzte Bestimmung, die einen seit lange gehegten Wunsch erfüllen soll, wurde mit Genugtuung begrüßt. Alles zusammengenommen ist nicht zu streiten, daß die Aussichten für eine gutwillige, allseits nutzenbringende Auseinandersetzung wie für richtige Behandlung von wichtigsten unserer profanen Denkmäler nicht ungünstig sind. Hoffentlich entspricht dem die dauernde Durchführung in der Zukunft.

(Schluß folgt)



KARL EDERER (DÜSSELDORF) — JOB. 1 12

Temperabild. Privatbesitz. — Text S. 73

NEU-DÜSSELDORFER KUNST

Von W. ZILS-München

(Hierzu die Abbildungen S. 69—112)

Das Jahr 1919 gilt in der Chronik der Düsseldorfer Kunst-Akademie als Jubiläumsjahr. Die Zeiten sind nicht dazu angetan, um Feste zu feiern und Festartikel zu schreiben, doch bieten die vorliegenden Arbeiten Neudüsseldorfer Künstler religiöser Richtung Gelegenheit, einleitend auf die Bedeutung der Düsseldorfer Akademie für die christliche Kunst im letzten Jahrhundert hinzuweisen [1]).

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen betrieb 1819 die, namentlich infolge der das kulturelle Leben Düsseldorfs schwer treffenden politischen Ereignisse, notwendige Neugründung der 1767 von Kurfürst Karl Theodor gestifteten Akademie. Peter Cornelius, der größte Maler seiner Zeit in Konzeption und Komposition, wurde ihr erster Direktor. In dem von ihm aufgestellten Lehrplan bildeten Malerei und Baukunst die Hauptfächer. Cornelius, der überall schöpferisch und lehrend die Wiederbelebung der monumentalen Malerei wirksam verfocht, der Maler großen Stils, sah in Gemälden, die unmittelbar mit dem Raum zusammenhingen, das Höchste in der Kunst, vor allem der religiösen Kunst. Wenn auch die Düsseldorfer Akademie erst unter seinem Nachfolger Wilhelm Schadow ihren frohgemuten Geist erhielt, so war es doch ihr erster Leiter, der die Grundlage legte, daß die Düsseldorfer Künstlerschaft neben der Berliner und Münchener während des 19. Jahrhunderts als dritte und gleichwertige, insonderheit was die Malerei anging, und hier wieder die der religiösen Gattung, stand Allerdings unter — das muß zugegeben werden — weitblickender und sorgsamer staatlicher Pflege.

Schadow [1]), dessen organisatorische und Lehrbegabung Wolfgang von Müller [2]) nicht hoch genug einzuschätzen weiß, suchte namentlich nach seiner Rückkehr aus Italien lohnende Motive in der christlichen Heilslehre, die er gemäßigter in der Auffassung und liebenswürdiger darstellte. Daß er hierbei keinen einseitigen Einfluß auf den Bildungsgang der Schule ausübte, hebt schon W. v. Müller hervor. Die von Schadow neukreierte Pro-

[1]) Diese Publikation lag schon langst zur Veröffentlichung vor. Äußere Umstände haben ihre Herausgabe immer wieder verhindert. D. Red.

[1]) Wahrend des Interregnums leitete die Kunstschule Prof. Mosler, dem — selbst ohne produktives Talent — es an der Kraft fehlte, Schuler zu unterrichten und anzuregen.

[2]) Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren Leipzig 1854, S. 13 ff.

fessur für Landschaftsmalerei erhielt Wilhelm Schirmer, der Bildner biblischer Landschaften, die sich durch ihr kräftiges Wesen auszeichnen und hierdurch die innige Wahlverwandtschaft zu den deutschen Eichen verraten. Die junge Akademie war bereits damals so gekräftigt, daß sie (wie noch heute) überschüssige Kräfte nach auswärts senden konnte und somit nicht allein in den engen Grenzen ihres Bereichs wirkte.

Bendemann, der u. a. mit Hübner die Düsseldorfer Kunst nach Dresden verpflanzt hatte, folgte 1858 Schadow in der obersten Leitung. Er behandelte von seinem ersten Bilde im Jahre 1832 (»Die trauernden Juden an den Wassern Babylons«) bis zu dem figurenreichen leidenschaftlichen Werke der »Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft« (1872, in der National Galerie in Berlin) mit Vorliebe biblische Gegenstände. Ein Zeitgenosse Bendemanns, Christian Köhler, sei als Maler alttestamentlicher Frauen nicht übergangen. Auch den Eklektikern im biblischen Fache, die im Sinne Bendemanns arbeiteten, lassen sich besonders in der Farbengebung künstlerische Talente nicht absprechen, wie überhaupt den Düsseldorfern das Verdienst eignet, in der Zeit farbloser Malerei den Kolorismus hochgehalten zu haben. Unter Bendemann wurde die Akademie der Mittelpunkt für jüngere künstlerische Kräfte, die der Geist der Führich, Veit und Overbeck beseelte, mit denen Cornelius die Geschichte Josephs in der Casa Bartholdi in Rom in der wiedergewonnenen Freskotechnik in dramatisch bewegten Bildern als einen Markstein monumentaler Kunst hingestellt hatte.

Zu den Nazarenern Deger, Karl und Andreas Müller, gesellten sich der tiefreligiöse Kupferstecher Keller, Ittenbach, H. Mücke, der gefällige Karl Klasen, der poetische Theodor Mintrop usw. Und die Behauptung dürfte wohl richtig sein, daß in der Folgezeit die christliche Kunst unter der sorgsamen Pflege der Schüler von W. Schadow und C. Sohn das Rückgrat der rheinischen Akademiekunst bildete. Die Ausmalung der Apollinariskirche zu Remagen (1843/57), die Malereien im Schlosse Heltorf, die Tafelbilder Ernst Degers und seines Kreises, der Brüder Müller, Franz Ittenbachs fallen in jene Zeit. Den Worten W. v. Öttingens über Karl Müllers Kunst eignet generalisierende Bedeutung für die Hauptvertreter aus jenen Tagen religiösen Kunstschaffens, denen viel und oft der Charakter der Blüte abgesprochen wird. »Überall«, schreibt Öttingen, »war er (Müller) willkommen, wo gläubige Gemüter nach dem bildlichen Ausdruck ihrer Andacht in dem durch die Sitte der Kirche gesetzten Rahmen verlangten.« Max Schmid (Aachen), mit der einzige neuzeitliche Kunstgelehrte, der der Düsseldorfer Akademiekunst gerecht zu werden versucht, äußert sich[1] über Deger und Ittenbach: »Ein jedes ihrer Gemälde bietet einen wahren Schatz inniger Empfindung, absoluter Keuschheit des Leibes und der Seele, verklärter Andacht und süßen Seelenfriedens, alles das mit einer gewissen Frische widergespiegelt. War auch die etwas weichliche Art dieser Spätnazarener verachtet, darf man doch nicht übersehen, wie glücklich sie sich in dieser freiwilligen Beschränkung fühlten und wie viel feine Naturbeobachtung zugrunde lag. Karl Müllers »Jünger zu Emmaus« in der Remigiuskirche zu Bonn (1889), Ittenbachs engelhaft zarte Madonnen, Josef Kehrens Altarbilder sind in ihrer Art so vollendete Werke wie Lessings Historien- oder Schwinds Märchendichtungen. Ein gut Teil sonnigen rheinischen Wesens offenbart sich in ihnen und man darf auch nicht vergessen, daß sie deutscher Kunst im Auslande einen Ruhm gebracht, wie ihn die ganze Berliner Historienmalerei der sechziger und siebziger Jahre — von Menzel abgesehen — niemals errungen hat.« Durch die innere Tüchtigkeit ihrer Persönlichkeit, die sie zu aufopfernder, überzeugungs- und glaubensvoller Tätigkeit befähigte, sowie durch ihre treffliche künstlerische Erziehung und gewissenhafte Arbeit, gelang es ihnen, Achtenswertes zu schaffen[2].

Das Düsseldorfer Genre eines Knaus und Vautier, die Historien Camphausens und Hüntens und die Landschaften Achenbachs bezeichnen wohl künftig die Düsseldorfer Kunst schlechthin, aber sie machen sie nicht aus. Tüchtige religiöse Maler heimischer Art bildeten die glückliche Ergänzung. Erinnert sei nur daran, daß Alfred Rethel, der 1829 als Schüler Schadows und Veits die rheinische Akademie bezogen hatte, von der religiösen Malerei (hl. Bonifatius und Predigt des hl. Bonifatius) herkam. Und im Jahre 1860 betrat Eduard v. Gebhardt Düsseldorfer Boden und Wilhelm Sohns Atelier. Durch ihn wie auch Peter Janssen fiel der Düsseldorfer christlichen Kunst zum großen Teil die Aufgabe zu, die idealistische Anschauung zur realistischen zu überführen. Die ergreifenden, mit wirklichem Leben erfüllten biblischen Gestalten Gebhardts legen von einem

[1]) Max Schmid, Kunstgeschichte d. 19. Jahrhunderts, Leipzig (Seemann) 1906, II. Bd., S. 181 f.

[2]) Vergl. Schaarschmidt, Gesch. d. Düsseldorfer Kunst. 1907.



KARL EDERER — KREUZ AM WEGE. 1911

Aquarell. Privatbesitz. — *Text S. 73*

entschiedenen Christentum Zeugnis ab. Eine große Zahl von seinen Schülern, die der rüstig von früh bis spät an der Staffelei stehende Altmeister noch heute um sich vereint, wandte sich ausschließlich der christlichen Kunst zu, darunter Ludwig Feldmann, Stummel, Heinrich Nuttgens, Pfannschmidt, Elrich, Döringer.

Die ganze Vergangenheit der Düsseldorfer Akademie ließ es nur mehr als natürlich erscheinen, daß kirchliche Behörden auf sie zurückgriffen, als sie sahen, wie mangelndes Verständnis, Ungeschmack und fabrikmäßige Geschäftigkeit unvergleichliche Gebäude schädigten, wie so viel unkünstlerische Ware an allen Heilsorten, wie überall in Stadt und Land angeboten wurden.

Auf Anregung des Kölner Erzbischofs Kardinal Fischer und, nachdem auch die evangelischen Kirchenbehörden ihre volle Bereitwilligkeit erklärt hatten, eine solche Abteilung nach Möglichkeit zu fördern, schritt daher das preußische Kultusministerium im Jahre 1908 an die Errichtung einer besonderen Abteilung für christliche Kunst an der Akademie. Als Lehrkraft wurde auf Vorschlag des kunstsinnigen Akademiedirektors Fritz Röber, der den Erfordernissen der christlichen Kunst stets verständnisvoll entgegengekommen war und ihr im Rahmen seiner großzügigen Reorganisationspläne den gebührenden Platz anweisen will, Prof. Jos. Huber-Feldkirch aus München berufen und dazu von den in Düsseldorf ansäßigen Künstlern Prof. W. Döringer, der die Tradition der Düsseldorfer Kunst fortpflanzt (Abb. S. 76). Ein



KARL EDERER ST. GEORGSFENSTER. 1906
Teilstück. Wiener Privatbesitz. — Text S. 74

Jahr später kam noch aus Wien Prof. Karl Ederer, dessen Tätigkeit die der erstgenannten Künstler in glücklicher Weise ergänzt. Obwohl die drei Künstler, deren Ruf bereits gefestigt war, bevor sie Düsseldorfs Boden betraten, katholisch waren, gewannen sie durch ihr Können auch das Vertrauen der evangelischen Kreise und bewährten sich auch hier bei schwierigen verantwortungsvollen Aufgaben. Bei der Neuordnung der Kunstverhältnisse in Düsseldorf soll der Lehrplan der Akademie noch durch eine stärkere Betonung der Baukunst, Bildhauerei und Textilkunst erfolgen. Um den Unterricht in der christlichen Kunstlehre eindringlicher zu gestalten, entschloß sich auf Anregung des Kardinals von Hartmann der Kultusminister, an die Akademie einen katholischen Kunstgelehrten als Dozenten zu berufen. Dessen Unterweisungen sollen durch Vorträge über den Bau und die Einrichtung der Gotteshäuser in gleicher Weise für beide Konfessionen vertieft werden.

Es kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, ein Bild des gesamten Kunstwirkens der Abteilung für christliche Kunst zu geben, vielmehr muß der Hinweis genügen, daß als Ergebnisse ihrer Kunstbestrebungen bereits eine stattliche Reihe hochkünstlerischer Werke in den Kirchen des Rheinlandes und Westfalens und sogar darüber hinaus hervorging. In den folgenden Zeilen mögen als Stichprobe einige Künstler herausgegriffen werden, um auch einen weiteren Kreis nichtrheinischer und fernerstehenderer Kunstfreunde mit deren Schaffen vertrauter zu machen. Man hat sich daran gewöhnt, die deutsche Kunst nach den beiden Kunstzentren Berlin und München einzuschätzen, wobei man an den kleineren Stätten deutscher Kunst, wo nicht minder intensiv und tüchtig gearbeitet wird, vorbeigeht. Gerade die Kunst des Westens hat auch in ihrem

rein profanen Teil die letzten Jahre bewiesen, welch starke Talente am Einflusse der Düssel in den Rhein tätig sind. Freuen wir uns, daß allen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentralisationsbestrebungen zum Trotz die größeren und kleineren Kunstzentren, die Stärke der deutschen Kunst, durch ihre Leistungen ihre Daseinsberechtigung einstweilen noch immer wieder beweisen!

In die Bilder der »Neu-Düsseldorfer Künstler« führt, ohne es sein zu wollen, programmatisch Karl Ederers »Kreuz am Wege« ein, das bezeichnenderweise in seines engeren Kollegen Huber-Feldkirchs Besitz überging (Abb. S. 71). Karl Ederer stammt aus Wien, wo er am 23. April 1875 geboren wurde und nach 4jährigem Aufenthalte an der Kunstgewerbeschule fünf Jahre die Kunstakademie besucht hat. Das Reisestipendium bot die Unterlage für ein einjähriges Studium Italiens, worauf Ederer nach Wien, dessen Sezession er angehörte, zurückkehrte. Die dortige Kaiserin-Elisabeth-Gedächtniskirche schmückte er mit Mosaiken. Im Jahre 1910 erfolgte der Ruf an die Akademie nach Düsseldorf. Der Bildnismaler Ederer, der die Öltechnik bevorzugt und das Tempera zur Abwechslung heranzieht, ist ein frisches farbiges Talent. Unter den Wienern, deren Moderne nicht frei vom Koketten zu sein pflegt, ragt er durch seinen dekorativ monumentalen Stil, der auf die herkömmliche Auffassung verzichtet, stark hervor. Das »Kreuz« aus dem Jahre 1911 erhebt sich mächtig ernst »am Wege«. Noch besser kennzeichnet seinen Stil das Temperabild »Job« (Abb. S. 69) von 1912 (in Privatbesitz) mit seiner einfachen Linie und der Ausschaltung aller Einzelheiten, die überflüssig erscheinen. Der seinen Bildern eigene feierliche Zusammenklang des Ganzen pflanzt sich fort in seinen Werken der angewandten Kunst, auf deren Gebiet Prof. Ederer namhafte Leistungen zu verzeichnen hat. Die politischen Ereignisse der letzten Zeit gaben



KARL EDERER — HL. LUDGER

Glasfenster für das Gymna[illegible]



KARL EDERER CHRISTOPH BERNHARD VON GALEN. 1911

Glasfenster im Gymnasium zu Rheine in Westf. — Text nebenan

uns leider nicht die Möglichkeit, Erkundigungen über den Stand der letzten Arbeiten einzuziehen: die Innenausschmückung der Lukaskirche in Steglitz bei Berlin, deren Glasfenster- und Mosaikschmuck ebenfalls Ederer anvertraut ward, und dann über den Plan, den Musiksaal des neuen Kurhauses in Aachen mit Fresken zu versehen. Die Vielseitigkeit des Künstlers ergibt sich aus diesen Andeutungen: Er malt in Öl, Tempera und Fresko, beherrscht die Glas- und Mosaiktechnik. Sein »Aquavita« für Rheine in Westfalen mit der doppelt lebensgroßen Figur, das er selbst ausführte, darf als eine besonders starke Tat angesehen werden. Wie die Alten der christlichen und römischen Zeit beschränkt sich der Mosaikkünstler auf nur wenig Farben; auf Goldgrund bildet er das Mosaikbild. Von dem Gymnasium des genannten Rheine stammen auch die drei Fenster hl. Ludger, Christoph Bernhard und Karl der Große (Abb. S. 73—75), die Ederer in den unter Hubers Leitung stehenden akademischen Werkstätten selbst ausführte. Sie entstammen dem Jahre 1911 und weisen einen deutlichen Unterschied gegenüber dem noch in Wien 1906 für Privatbesitz angefertigten St. Georgsfenstern (Abb. S. 72) auf. Im Georgsfenster tritt trotz der teppichartigen Flächenbehandlung der Bildnismaler noch mehr hervor. Das Roß St. Georgs z. B. wirkt noch plastisch. Der ganze Eindruck ist der der dramatisch bewegten Kabinettscheibe, mehr in jener Art, die der Westen und Norden im 15. Jahrhundert bevorzugte. Anders die drei Fenster in Rheine. Bei großem Formenadel vereinigen sie, ohne daß von einer Anlehnung die Rede sein kann, den alten zeichnerischen Flächenstil Süddeutschlands. Die häufige Verwendung von Verbleiung und einiger hervorspringender Farbenpunkte, das reiche ornamentale Beiwerk erhöht den wohltuenden Teppichcharakter. Die Gestalten sind dabei individualisiert, aus dem histo-

rischen Empfinden herauscharakterisiert. Die Fenster lassen sich weder der Gotik noch dem Barock einfügen, sondern entsprechen dem eigenen Stil des selbständigen, die Kunst neubelebenden Meisters.

Professor Joseph Huber, der den Namen seines vorarlbergischen Geburtsortes Feldkirch zur Unterscheidung mitführt, kennen die Leser der »Christlichen Kunst« durch verschiedene Veröffentlichungen. Auch die »Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst«[1] nahm Veranlassung, Kunstwerke, die aus seinem Atelier hervorgegangen waren, im Bilde vorzuführen. In das Schaffen Hubers führte in dieser Zeitschrift[2] ein Artikel von Josef Wais ein. Das damals gesagte soll jetzt seine Ergänzung finden namentlich nach der Seite der Leistungen Hubers seit dem Antritt der Professur für kirchliche Monumentalkunst an der Düsseldorfer Akademie im Herbste 1909. Hubers große Bescheidenheit ließ bisher eine eingehendere Schilderung seines Lebenslaufes nicht zu. Was wir im Verlauf mehrerer Jahre in manchen Stunden des Zusammenseins erfahren konnten, sei daher hier kurz niedergelegt.

Joseph Huber wurde am 16. März 1858 zu Feldkirch geboren. Franz Plattner ward sein erster Lehrer und von Einfluß für die spätere Lebensführung namentlich durch das starke Stilempfinden und den Heroismus. Der erste Meister sollte nach Hubers eigenem Ausspruch ihm stärker als irgendein anderer Vorbild bleiben, mehr auch als Hackl, Gysis und Löfftz, deren Schulen Huber an der Münchner Akademie besuchte. Daß der Akademiestudierende in allen Klassen mit Medaillen ausgezeichnet — wie später auf Ausstellungen mit goldenen Medaillen — wurde, hörten wir von dritter Seite. In das Jahr 1887 fällt ein halbjähriger Aufenthalt in Paris, wo T. R. Fleury und Bouguereau zu Lehrern auserkoren

KARL EDERER — KARL DER GR[illegible]
Glasfenster im Gymnasium zu Rheine in Westf. — *Text* [illegible]

[1] Jahrg. 1903 und 1906.

[2] Die Christl. Kunst, VII. Jahrg., Dez. 1910, S. 65 ff.



W. DÖRINGER (DÜSSELDORF) MOSAIK: ENGEL VON EINEM GRABMAL

Text S. 71



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH (DÜSSELDORF) KOPF DER AUSTRIA

Mosaik. (Vgl. VII. Jahrg., S. 65)

waren. Wohl mit aus dem Grunde, um einen allenfallsigen französischen Einfluß innerlich zu verarbeiten oder vielmehr abzustreifen, fuhr Huber von Paris nach Feldkirch, wo er für sich malte und sich namentlich mit Entwürfen beschäftigte. Hier in der bergumstandenen Heimat reiften Ideen, die später zur Ausführung gelangten. Ende 1888 ging Huber nach München, das er zum dauernden Aufenthalt bis zu seiner Berufung nach Düsseldorf nahm. Den Verkehr suchte und fand er im Kreise Sambergers, von Diez, Albert Welti, Floßmann und später M. Dasio. Das monumentale Schaffen Hubers bedingten zunächst die erteilten Aufträge, wie ja stets der Maler vom Stil des Baues abhängig sein wird. Durch die Bemalung der Residenz mußte er sich zuerst eingehender mit dem Barock beschäftigen, jenem Stil, der vielleicht mehr als andere mit seinem souveränen Schalten und Walten mit Figuren, rauschenden Gewändern und der stürmischen Bewegung einen kernigen Künstler kräftiger deutscher Rasse fesselt. Huber gab sich dabei — das gilt auch für die jetzt veröffentlichten Arbeiten — keinem schrankenlosen Schaffen hin. Die strengere Auffassung in der Kunst ist ihm von Hause aus angeboren. Die Bemalung der Residenz



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH PROPHET ISAIAS

Von einem Glasgemalde im Dome zu Bremen. Vgl. VII. Jahrg., S. 70 — Text S. 80

wie der Entwurf der Bemalung der Halle im Münchener Ostfriedhof, die Malereien für das Landesmuseum in Bregenz und andere Werke können erst bei einem Vergleich mit der damaligen dekorativen Malerei richtig eingeschätzt werden, wenn man die Frage aufwirft: Bestand damals in Deutschland eine große Wandmonumentalkunst? Die Antwort gibt der Kenner der Verhältnisse mit einem »Nein«. Neben der Ausmalung der Augustiner-, Pschorr- und verschiedener anderer Brauereien beschäftigte sich Huber in München viel mit Komponieren, wobei die Gestaltung von religiösen und geschichtlichen Darstellungen in figuren-



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — PROPHET EZECHIEL

Von einem Glasgemälde im Dome zu Bremen (Vgl. VII. Jahrg., S. 71. — Text S. [illegible])

reichen Kompositionen im Vordergrund stand, sowie mit der Glasmal- und Mosaikkunst. Daß er außerdem als Architekt, auch in Konkurrenzen, verschiedentlich und glücklich tätig war und endlich als ernstdenkender, von der Heiligkeit der Kunst durchdrungener Theoretiker in bedeutsamen Aufsätzen zu ästhetischen und organisatorischen Fragen Stellung nahm, wurde schon im Jahre 1910 hervorgehoben.

Hubers Kunst weist in steigendem Maße einen Zug ins Große, ins Leidenschaftliche auf. Wie seine Ölgemälde auf einen ausgesprochen realistischen, dekorativen Ton gestimmt

sind, so zeigen Glas- und Mosaikbilder diese von einem eminenten zeichnerischen Können getragene Grundtendenz seines Schaffens. Das Kleinliche, Weichliche, Seichte in der Kunstauffassung liegt ihm — dem geborenen Österreicher — fern, er bevorzugt das Gigantische, körperliche und geistige Kraftnaturen, wie sie sich darbieten in den Prophetengestalten der Bremer Domfenster (Abb. S. 78 u. 79). Huber als gediegener Kenner der Vergangenheit weiß, daß die Glasfenster keine Unterbrechung der Architektur bilden, daß ihnen vielmehr die Aufgabe der Fortführung der Wand, die aus dem praktischen Grunde der Lichtzuführung



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN UND DIE UNSCHULDIGEN KINDER
Karton zu einem Glasfenster für die St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Ausgeführt 1913. Teilstück — Text S. 83



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — JESUS AM KREUZE

Karton zu einem Glasfenster für die St Petri-Kirche zu Mühlheim Ruhr Ausgeführt 191[illegible] Teilstück — Text S. [illegible]





JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ST. MICHAEL

Glasfenster in der St. Petri-Kirche zu Mühlheim Ruhr. Teilbild. 1913. — Text S. 83

eine scheinbare Durchlöcherung erfährt, zukommt. Den flächigen Charakter des Glasbildes betont er deshalb scharf, wobei ihm die von Hause aus stark dekorative Veranlagung zugute kommt wie die vollkommene Beherrschung des Handwerklichen in der Kunst. Die glaskünstlerische Tätigkeit lediglich auf die Kartonzeichnung zu beschränken und die Ausführung fremden Anstalten zu überlassen, hält Huber für falsch. Aus dieser Erwägung heraus schuf er an der Düsseldorfer Akademie die akademischen Glasmal- und Mosaikwerkstätten, in denen er seinem Ideal getreu seine eigenen Werke und die seiner Kollegen zur Ausführung bringt. Welcher Erfolg hieraus den angehenden Künstlern erwuchs, vermag man aus der bisherigen negativen Seite der Akademien zu beurteilen. Kunst und Kunstgewerbe gehören zusammen, an die Stelle der Akademien müssen Meisterateliers treten, fordert neuestens ein Teil der Künstlerschaft. Vor ihrem Auftreten führte Huber in Düsseldorf diese ihm selbstverständlich erscheinenden Dinge allerdings im Rahmen der für die Gesamtausbildung notwendigen Kunstschule vor zehn Jahren aus!

Einem eminent technischen Geschick des Meisters verdanken die prächtigen, flott und groß behandelten Figuren auf Hubers Fenstern, die einen eigenen malerischen Reiz ausströmen, ihre Wirkung. Der Künstler ist kein Epigone, kein Nachahmer des Alten, aber dieses bietet ihm eine Quelle der Anregung für sein Streben, den Gedanken der Gegenwart ihren sachgemäßen Ausdruck zu geben. Durch die Vereinigung des monumentalen Fresko- und Glasmalstils mit den großen, weithin wirkenden Flächen des Mosaik erreicht er seinen eigenartigen Stil. Was Huber will, zeigt sich am reinsten in der evangelischen





JOSEPH HUBER-FELDKIRCH DER GUTE HIRT, UMGEBEN VON GLAUBE, HOFFNUNG, LIEBE
Glasfenster in der St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr. Teilbild. 1913. — Text unten

Petrikirche zu Mühlheim a. d. R. Gemeinsam mit Gebhardt, dem mit seinem Meisterschüler Haverkamp die Freskomalerei übertragen war, wurde er berufen, diese alte, bis in die Karolingerzeit zurückgehende, um 1250 im gotischen Stil erweiterte Kirche zu restaurieren. »Huber-Feldkirch ist der eigentliche Schöpfer jener raumkünstlerischen Gesamtwirkung, die beim Eintritt den Besucher fesselt und voll und ganz gefangen nimmt«, stellt der Präses Presbyterii der Evangelischen Altstadtgemeinde Dr. Ludwig Wessel in den »Blättern der Erinnerung« fest, die bei der Wiedereinweihung der Kirche am 24. März 1913 der Gemeinde dargeboten wurden. Auf diese raumkünstlerische Absicht ist alles gestimmt: Das feierliche Schimmern des Marmorgesteins in der Turmhalle der Kirche wie in der Umkleidung des Altars, die konzentrierte Flächenaufteilung und ihre farbenfreudige Abgrenzung im gottesdienstlichen Innenraum, das smaragdene Leuchten und goldige Funkeln der Mosaiken an der Kanzel und in jenen beiden großen, dem Altar nebengelagerten figürlichen Darstellungen der Heroen des apostolischen und reformatorischen Zeitalters und dann die wunderbar wechselnden Reize der Glasmalerei in den Chorfenstern (Abb. S. 80—83), deren Darstellungen im inneren Zusammenhange stehen. Die Kirche, deren Chorgestühl und Beleuchtungskörper Huber ebenfalls entwarf, stellt das Produkt aus der Vielseitigkeit des höchsten künstlerischen Könnens dar.

Aufgebaut auf der großzügigen Zeichnung ist die Mosaikkunst, deren Technik Huber studierte und wie selten einer handhabt. Sein Christus in dem hervorragenden Bauwerk des Kölner Architekten Endler, der St. Mechternkirche, die sich vorzüglich für Mosaikschmuck eignet, zeigt die ganze Majestät Gottes, aus



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ALLEGORIE

Teil eines Glasfensters der Aula im Gymnasium zu Muhlheim-Ruhr. 1910

dessen Blick gleichzeitig Vaterliebe und -güte zu uns spricht. Die Apside wird im Auftrage des »Rheinisch-westfälischen Kunstvereins« von Huber mit Mosaikkunst geziert. In welchem Stoffe Huber-Feldkirch auch arbeitet, immer bildet er aus ihm heraus seine Formensprache, die er braucht.

Für die Tüchtigkeit eines Lehrers und die von ihm vertretenen Anschauungen zeugen die Taten der Schüler. Die Künstler Walter Corde, Theo Winter, Georg Winkler und Franz Schilling, die jetzt mit Abbildungen folgen, gingen mehr oder weniger letzten Endes aus Hubers Schule hervor.

Walter Corde ist ein vielversprechender und großzügiger Künstler, der, nachdem er kaum zwei Jahre selbständig sich in glücklichster Weise versucht hatte, mit Kriegsbeginn ins Feld zog. Geboren in Köln, verbrachte Corde seine Lebenszeit in Düsseldorf mit Ausnahme kurzer Reisen, die nach Belgien und Oberitalien führten. Die erste künstlerische Ausbildung erfuhr Corde an der Düsseldorfer Akademie in der Zeichenklasse bei Peter Janßen und der Malklasse bei Spatz. Erst im letzten Jahr seines Akademiebesuches lernte er Professor Huber kennen, dem er sich für die Dauer anschloß und dem er als Assistent tatkräftige Unterstützung und Mithilfe wie in Köln, dann vor allem beim Entwurf von Glasfensterkartons lieh. Obwohl Corde in der bodenständigen niederrheinischen Kunst wurzelt, steht er im bewußten Gegensatz zur sog. »Gelehrten Kunst«, die vom Künstler abstra-



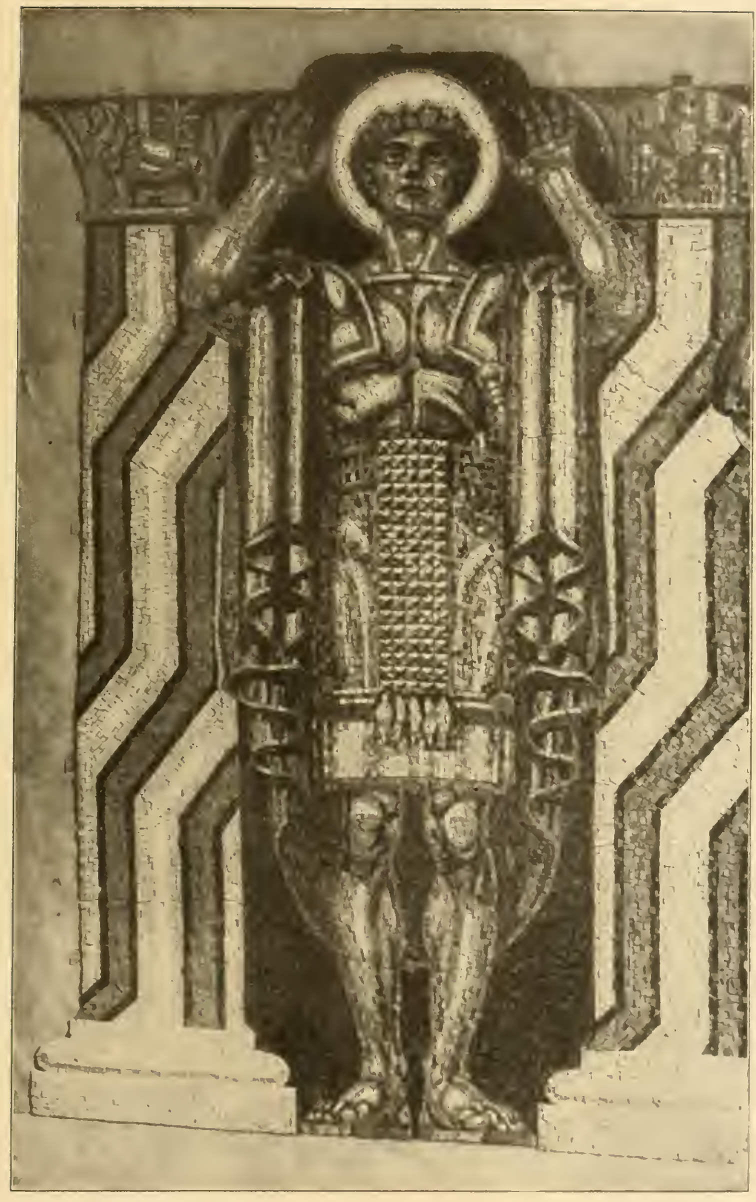
JOSEPH HUBER-FELDKIRCH KANZELSCHMUCK
Teil eines Mosaikbildes an der Kanzel der St. Petri-Kirche zu Mühlheim-Ruhr

hiert, was nicht aus seinem künstlerischen Empfinden heraus schafft. Seinen Arbeiten, die hier im Bilde vorliegen, eignet abgerundete Raumwirkung (Abb. S. 95—104). Bei mächtig angelegter Komposition unterstützt die Farbe die scharf konturierte Zeichnung, ohne daß seine Werke ausgesprochen koloristisch wirken. Cordes Werke, die wir als charakteristisch für die Schule bei deren Aufführung an die Spitze stellten, lehnen einen Archaismus ab, sie suchen eine zeitgemäße Lösung der modernen Kunst zu finden, wie sie aus der gestellten Aufgabe hervorgeht. Die Moderne wird nicht gewaltsam herbeigezogen, sie ergibt sich als das Produkt eines gesunden Empfindens. Am deutlichsten erhellen dies die dekorativen Wandgemälde, wie sie Corde auf Aufforderung des preußischen Kultusministeriums für die Abdinghofkirche zu Paderborn entwarf (Abb. S. 95—98) und dann in dem Freskogemälde für die Aula der Töchterschule in Köln-Mühlheim (Abb. S. 99—101). »Der Beruf der Frau« in seiner mannigfachen häuslichen, charitativen und öffentlich-belehrenden Variation findet bei straffer Gesamtkomposition ihre jeweilige Gruppenkristallisation. Den Paderborner Entwurf zeichnen klare Wandgliederung und freudige Belebung der Flächen aus. Über den rein gedanklichen Inhalt von Cordes Bildern unterrichten der »Krieg«, in dem der Künstler seherisch ein Jahr bevor der Weltbrand entfacht war, den Schrecken dieses Dämons mit all seinen Folgen vorausahnte (Abb. S. 104), und dann die beiden Vesperbilder. Die Pietà gehört ja seit dem Mittelalter zu einem der beliebtesten Vorwürfe religiös empfindender Künstler und zu einem der besten Gradmesser künstlerischen Gestaltungsvermögens. Im 13. Jahrhundert schälte sich aus der vollendeten Kreuzabnahme als eigene Szene der Darstellung die Beweinung des auf ihrem Schoße liegenden Leichnams Christi durch die Gottesmutter heraus. Während man in den ersten Zeiten Johannes, Magdalena, die anderen Frauen, auch Nikodemus und Joseph von Arimathäa an der Klage der hl. Mutter teil-



JOSEPH HUBER FELDKIRCH HL. MAURITIUS

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Köln. Ausgeführt 1916



JOSEPH_HUBER-FELDKIRCH ST. GEREON

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Koln. Ausgefuhrt 1916



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — ENGEL

Von den Apsismosaiken in St. Mechtern zu Köln. Ausgeführt 1916



Fur ein Privathaus in Düsseldorf

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH
MOSAIK. 1916



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH MODELL EINES TEILES DER AULA DER KUNSTGEWERBESCHULE IN DORTMUND. 1911

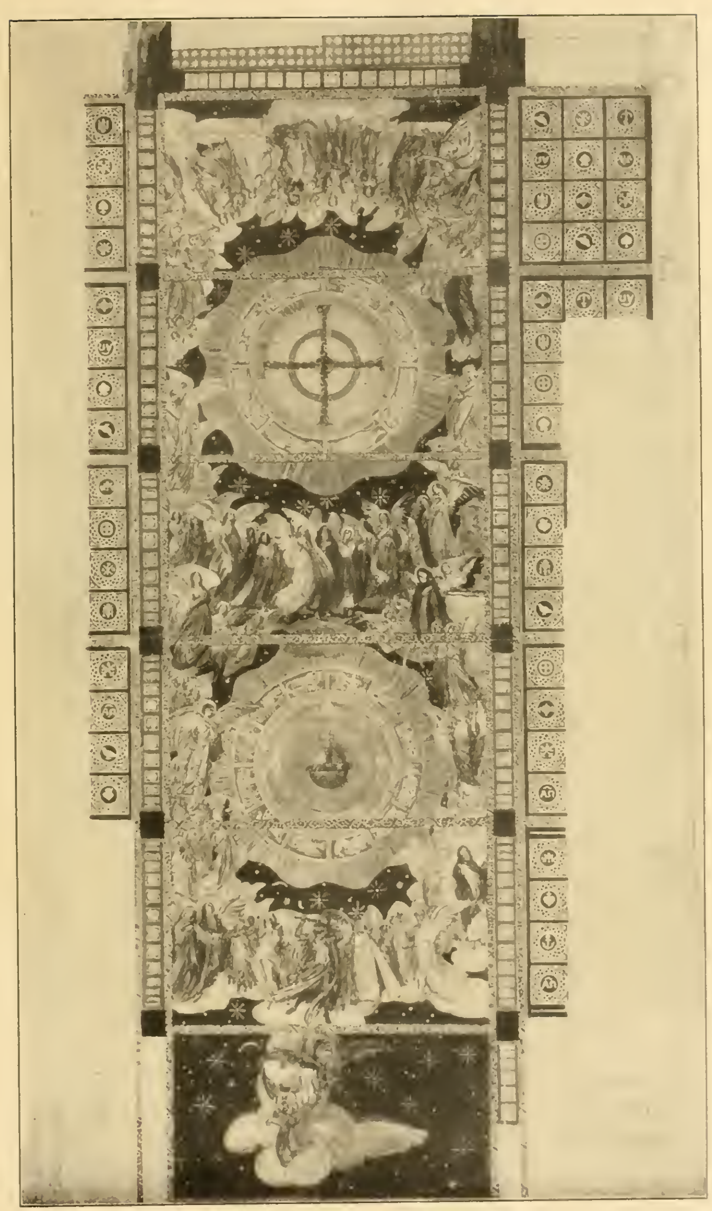
nehmen ließ, ging man später daran, Jesus und Maria allein darzustellen. In der »Pietà« stellt Corde den Vorgang rein menschlich dar (Abb. S. 102), wodurch ihm allerdings die religiöse Weihe eines Andachtsbildes zu entgleiten droht. Die Gottesmutter läßt entsprechend dem menschlichen Schmerze des über die Ermordung des Sohnes zusammengebrochenen Herzens ihren Zähren freien Lauf. Maria ist die in Alltagsgewand gekleidete Mutter aus dem Volk, deren Leid und Klage zu jedermanns Herzen spricht. Das Dilemma, das darin besteht, daß die schwache Frau den schweren Körper des Leichnams nicht tragen kann, vermied Corde. Einmal setzte er die Mutter Gottes neben den gestorbenen Heiland, beim Karton »Vesperbild« (Abb. S. 103) läßt er die Wand die Last des Körpers tragen. Von größeren Arbeiten Cordes wurden uns noch bekannt »Die apokalyptischen Reiter« (Karton), die Ölbilder »Sommertag« (Museum Elberfeld) und »Toter Christus« (Kirche in Erkratz).

Corde, dem Maler des Kirchenbildes, steht Theo Winter, der Bildner des religiösen Hausgemäldes gegenüber. Er erscheint unter den hier vertretenen Künstlern als der Lyriker. Wenn Winter die Abendfahrt schildert (Abb. S. 109) — ein Werk, auch malerisch von köstlichem, schwer zu beschreibendem Reiz — oder Christus durch das Dorf gehen und die Kinder um sich versammeln läßt (Abb. S. 108), so führt der feinsinnige Dichter den Pinsel. Dabei ermangelt seinen Bildern nicht, was älteren und bisher bekannteren Künstlern — wir denken an Uhde u. a. — fehlt. Die religiöse Verinnerlichung im modernen Gewande. Der Künstler ist ja im Hause christlicher Kunst kein Fremder mehr; die Mappe[1]) brachte verschiedentlich Perlen seiner Kunst.

Theo Winter besuchte die Akademie seiner Vaterstadt München, nachdem ihm der langgehegte Wunsch namentlich auch durch die Erlangung eines Staatsstipendiums zur Tat geworden war. Die Professoren Hackl, Feuerstein und Diez waren seine Lehrer. 1902 entwarf er ein Wandgemälde, das die Grundsteinlegung der Frauenkirche zu München (1468) zum Vorwurf hatte. Das Bild[2]) trug dem Verfasser einen Preis ein. Die Vorliebe für intim gehaltene altdeutsche, volkstümliche Szenen, die des äußeren festlichen Gepräges entbehren, sprach aus ihm, das, leider, soviel wir wissen, noch der Ausführung in München harrt. Einfach und schlicht erzählt Winter, wie auch in seinem heiligen Franziskus, der den Vögeln predigt[3]). Die Poesie lieblich altdeutscher religiöser Lyrik spricht vor allem aus seiner »Madonna im Grünen«; auf dem in tiefen satten Farben gemalten Maienbild tritt zu der von giottesker Grazie erfüllten

---

[1]) A. a. O. Jhrg. 1907, 1910 und 1914.
[2]) Veröffentlicht in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft f. christl. Kunst 1910, S. 24.
[3]) A. a. O., Tafel XI.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENTWURF ZU EINEM DECKENBILD. 1908



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGELCHOR

Teil eines Entwurfes zu einem Deckengemälde. Vgl. Abb. S. 91

Himmelskönigin das Gegenwartskind, wie es uns Zumbusch vertraut machte, mit den Feldblumen. Im gleichen Jahre, als dieses Bild entstand, trug der Konkurrenzentwurf für ein Bonifatiusbild dem Künstler einen Preis ein. Mit Huber zog Winter nach Düsseldorf. 1911 ging er auf des erstgenannten Künstlers Veranlassung zu dessen Freund Welti nach Bern. In Düsseldorf, wo Winter mit Unterbrechung des Kriegsdienstes wohnt, übte Winter die unter Hubers Anleitung erlernte Glas- und Mosaikmalerei aus. So führte er auf Grund eines Konkurrenzentwurfes für die Herz-Jesukirche in Burtscheid bei Aachen fünf Glasgemälde selbst aus, von denen zwei in der Mappe 1914 veröffentlicht wurden. Die Farbenpracht, die kraftvolle Art der Durchführung und die edle Würde in der Zeichnung lassen die hohe künstlerische Qualität erkennen. Von den Fenstern schrieb 1914 der Verfasser der Jahresmappe: »Auf dem Gebiete der modernen kirchlichen Glasmalerei nahmen die Fenster eine hervorragende Stelle ein und bedeuten einen Fortschritt sowohl in Bezug auf die Zeichnung als auch hinsichtlich der Technik.«

Durch die zwei Vollbilder St. Meinrad und der hl. Isidor in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurde im Jahre 1908 zum ersten Male weiteren Kunstkreisen ein junges Talent bekannt, auf das dann von uns bei Besprechung der Mainkofener Anstalt[1]) nachdrücklichst verwiesen wurde. Georg Winkler wurde 1879 in München geboren, an dessen Akademie er sich als Schüler von Prof. Karl von Marr und Wilh. von Diez für die Künstlerlaufbahn vorbereitete. Ein Studienaufenthalt in Italien, den ihm 1906 ein Staatsstipendium ermöglicht hatte, vertiefte die Anschauungen. Mit Prof. Huber ging der Künstler als Meisterschüler nach Düsseldorf, wo er Huber ein wertvoller Gehilfe ward bis zum Ausbruch des Krieges, der auch ihn zu den Waffen rief. Aus Winklers Werken spricht der Geist der Romantik im modernen malerischen Gewande. Seine Farbenzusammenstellung ist kühn bei harmonischem Zusammenklang des Ganzen. Während er im Ölgemälde die Idylle bevorzugt, sind seine Wandgemälde großzügiger angelegt. In eigenartiger Monumentalität setzte er bei strengster Naturwahrheit, wie sie sich namentlich aus der Gewandbehandlung ergibt, über die Holzvertäfelung des Mainkofner Kirchenschiffes seine Kaseingemälde. Sie stellen auf unsern Bildern, (S. 110 u. 111), von links nach rechts betrachtet, den guten Hirten, den hl. Martinus, Tobias und die Kirche Christi dar. Ein starkes dekoratives Talent verraten auch die übrigen Arbeiten in Mainkofen, die Winkler zum Teil selbst ausführte oder für die er die Ideenskizzen ent-

[1]) Heil- und Pflegeanstalt Mainkofen von W. Zils. Christl. Kunst, XIII. Jhrg. 1917, S. 297 ff.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH ENGELCHOR

Teil eines Entwurfes zu einem Deckengemälde. Vgl. Abb. S. 91

warf. So schuf er in der Apside der Kirche das Freskogemälde Gottvater, die Engel (Abb. S. 112) usw., im Schiff und Chor die dekorative Malerei mit Keimfarben und bemalte, wie sich aus Abbildung S. 110 (unten) ergibt, wirkungsvoll die Orgel. Am Wasserturm stammt das 7 m hohe dekorative Fresko St. Florian von ihm, das sich infolge seiner technischen Gediegenheit bis auf den heutigen Tag unverändert erhielt. Für den malerischen Schmuck des großen Unterhaltungssaals, dessen Bühnenumrahmung er selbst ausführte, lieh der Künstler die Gesamtidee. Im Konversationszimmer tritt Winkler als der Landschaftler im dekorativen Sinne auf. Auch sonst wie in der Vorhalle der Direktion und dem Vestibül finden sich die Proben von seiner Kunst, die sich nicht einseitig festlegt. Künstlerische Tüchtigkeit und kindliche Pietät erfüllen das Mosaik (Abb. S. 107), das Winkler für das Grab der Mutter in den akademischen Werkstätten anfertigte. Mit innigem, hoffnungsstarkem Gebet vertraut sich die Mutter dem durch die Grabschaufel charakterisierten Sterbeengel an, der sie an seiner Hand in ein besseres Jenseits hinaufführt.

Als Franz Schilling, der am 4. Oktober 1879 im Rheinhessischen zur Welt kam, nach Düsseldorf übersiedelte, hatte er nicht nur bereits seine Ausbildung abgeschlossen, sondern bereits Beweise eines hohen Könnens erbracht. Nach einer Lehrzeit bei seinem Onkel, in die er mit 15 Jahren getreten war, und noch längerer Praxis an größeren stilgerechten Innendekorationen ging er mit 20 Jahren an die Münchener Akademie, wo er als Schüler Feuersteins bis Ende 1908 studierte. Unterbrochen wurde der Aufenthalt durch Studienreisen nach Italien und den Niederlanden. 1902 erhielt er die kleine Medaille für den Entwurf zur Bemalung der Chorapsis in Dornach, 1905 bei der Weihnachtskonkurrenz an der Akademie unter dem Thema Arbeit für den Entwurf »Schöpfungstage« den ersten Preis, 1907 und 1908 die große silberne Medaille für das Bild »Christus an der Geißelungssäule«[1]. Noch während der Studienzeit fand Schilling Gelegenheit, sich praktisch mit größeren monumental-dekorativen Arbeiten zu beschäftigen. Er führte 1906 die Entwürfe für die Bemalung des Treppenhauses und Sitzungssaales in dem prächtigen Neubau des erzbischöflichen Ordinariats zu Freiburg und bald darauf die figürlichen Malereien und teilweise die ornamentalen Ausschmückungen daselbst aus. Im gleichen Sinn betätigte sich der Künstler, als ihm 1908 das Reichsamt des Innern den Auftrag erteilte, die Hofgalerien der Hohkönigsburg i. E. mit den neun guten Helden und Jungfrauen im Charakter des 15. Jahrhunderts zu schmücken. Im Oktober desselben Jahres begann er die Chorbemalung des Münsters

[1]) Mappe 1910.



JOSEPH HUBER-FELDKIRCH — DIE HL. DREI KÖNIGE. 1919

zu Villingen in Baden. In den Jahren 1908/09 entstand so das Schutzmantelbild[1]) und ein Jahr darauf das Jüngste Gericht, Bilder von gleichzeitig großem religiösem und naturalistischem Empfinden. Praktische Tätigkeit hatte also Schilling zum großen monumentalen Stil geführt, der einerseits einer starken Befähigung entsprang und anderseits in der Art der Aufträge Förderung fand. Das 1909 in der Jahresmappe veröffentlichte »Siebentagewerk« vom Jahre 1904 sprach aus diesem Stilempfinden heraus. Schilling steigert in diesen Werken durch das Archaische der Stilisierung, die mit antiquierendem Historismus nichts gemein hat, die Erhabenheit der Gesamterscheinung, wie sie auch seine Mosaikgebilde dartun. Für einen Kirchengiebel entwarf der Künstler eine Christophorusfigur[1]), dieses Heft enthält das Mosaikbild der hl. Helena (Abb. S. 106). In der Mosaikkunst unterscheidet sich Schilling, der nunmehr zu Freiburg i. B. wohnt, von seinen neuen Düsseldorfer Kollegen durch die freiere, mehr malerische Behandlung, getreu dem durch seine Kunst gehenden Zug.

Wir schließen die Betrachtung der Bilder mit dem St. Georg (Abb. S. 105) von C. Jung-Dörfler, ebenfalls einem Meisterschüler Hubers, der mit seinen ersten Arbeiten in der angewandten Kunst die Lehren der modernen, vielmehr alten, aber in besonderem Maße durch die Neu-Düsseldorfer Schule erst jüngst wiedergewonnene Glasmalkunst in die Tat umsetzte.

[1]) Abb. in Jahresmappe 1910.

[1]) Abb. Jahresmappe 1910, S. 31.



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) AUFERSTEHUNG DER TOTEN

Entwurf für Bemalung des Chorbogens der Abdinghof-Kirche in Paderborn. Vgl. Abb. S. 90—98. Text S. 85



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PROJEKT FÜR AUSMALUNG DER ABDINGHOF-KIRCHE IN PADERBORN
Langschiffswand. — Text S. 85

TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE

(Schluß)

Am zweiten Verhandlungstage, der den Erörterungen über die Trennung von Kirche und Staat galt, sprach als erster der Provinzialkonservator Baurat Schmid-Marienburg. Er beschränkte sich auf die preußischen Verhältnisse. Unter den Umwälzungen der letzten Zeit hat die Trennung von Kirche und Staat, Kirche und Schule die meiste Erregung hervorgerufen. Zwar ist die Trennung erst angekündigt, und wenn sie auch gewiß kommt, so ist doch jetzt vielleicht noch Zeit, etwas zu retten. Die katholische und protestantische Kirche waren bisher Gesellschaften öffentlichen Rechtes; ihre Kulthäuser heißen Kirchen, ihre Geistlichen sind Beamte. Vielgestaltig ist das Patronatsverhältnis; bei der Hälfte aller Kirchen war bisher der Staat Patron, der als solcher auch Baulasten zu tragen hatte, oft sehr erhebliche Prozentsätze. Dazu kamen freiwillige Gaben, Geschenke aus Gnadenfonds und dem Dispositionsfonds des Kultusministers. Was die Kirchen und die Gegenstände ihrer Ausstattung unter dem Gesichtspunkte des Denkmalwertes betrifft, so hing ihre Veränderung und Veräußerung von der staatlichen Genehmigung ab. Die Trennung bedeutet die Aufhebung aller bisher bestehenden Gesetze und Verordnungen, eine Stellung des Staates zu den zwei Hauptkirchen, wie er sie gegenüber den Juden, Mennoniten und anderen einnimmt. Wie nun bei diesen infolge der mangelnden Staatspflege mit der Zeit schon sehr vieles kunst- und kulturgeschichtlich Wichtige abhanden gekommen ist, so würde es auch bei den Hauptkirchen geschehen. Bisher lag für ihre beweglichen Denkmäler keine Veranlassung zum Verkaufe vor, die Scheu vor dem Staate hinderte auch, daß viel Schlimmes in dieser Beziehung geschah. Die finanzielle Beihilfe des Staates verhütete Veränderungen und Verfall. — Wie wird es aber, wenn die Trennung kommt? Religiös gleichgültige Gemeinden werden alles vernachlässigen, es werden bei ihnen Zustände wiederkehren wie vor 100 Jahren, als man sich z. B. nicht scheute, den schönen romanischen Dom von Goslar dem Abbruche preiszugeben. Religiös lebendige Gemeinden werden danach trachten, auch gerade wegen der Zurückstellung ihrer Kirche, das kirchliche Leben aufrechtzuerhalten. Aber sie werden als alleinige Zahler zu größter Sparsamkeit gezwungen sein, nur das Notdürftigste, Unentbehrlichste ausführen können und auf alles andere, wie Heizung, neue Bemalungen, Anschaffung von Kunstgegenständen, Herstellung alter Kostbarkeiten usf. verzichten müssen. Damit wird zusammenhängen, daß die beweglichen Denkmäler nun in Wahrheit »beweglich« werden, d. h. dem Verkaufe anheimfallen, um das dringend nötige Geld dadurch zu beschaffen. Die Auffassung, die sich eingebürgert hatte, daß z. B. der Verkauf eines alten schönen Altares etwas Unehrenhaftes sei, wird unter solchen Umständen verlorengehen, gerade die wertvollsten Denkmäler werden in den Handel gelangen und ins Ausland abwandern. Alles, weil der Staat versagt und die unmittelbaren gottesdienstlichen Zwecke vorgehen. Ein weiterer Übelstand bei der Trennung ist, daß



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PROJEKT FÜR AUSMALUNG DER ABDINGHOF-KIRCHE IN PADERBORN
Langschiffswand. — *Text S. 85*

infolge von ihr bei wichtigen Aufgaben der Denkmalpflege das früher so förderliche Zusammenarbeiten vielseitig erfahrener Kräfte fortfällt und alles immer einer einzelnen Kraft überlassen bleibt. — Dem allen gegenüber steht aber doch die Hoffnung, daß die kirchliche Denkmalpflege auch von der neuen Regierung anerkannt werden dürfte. Denn erstens ist sie nicht kulturfeindlich. Sie kann und wird, schon aus Rücksicht auf die Stimmung des Volkes, nicht den Einfall haben, plötzlich alles von sich werfen zu wollen. Also kann sie auch nicht alle Lasten auf die Privatpatronate abwälzen wollen. Sie wird diese aber auch darum bestehen lassen, um nicht den reichen Patronatsherren ein Millionengeschenk zu machen. Folgende Leitsätze sollten für die Zukunft festgelegt werden: Die allmähliche Ablösung der Staatslasten kann nach zivilrechtlichen Grundsätzen geschehen. Der Staat erklärt sich zur Unterstützung und zum Schutze der weltlichen und kirchlichen Denkmäler bereit (wenn schon nicht aus Rücksicht auf Kirche und Religion, so doch auf den allgemeinen kulturellen Wert jener Denkmäler). Er behält sich die Aufsicht vor und läßt demgemäß die Denkmalpflege ausüben. Dringend nötig ist ein Ausfuhrverbot für Kunstwerke von Denkmalwert, wie andere Staaten es schon besitzen. — Als zweiter Redner behandelte Geh. Reg.-Rat Stutz die vorliegende Frage unter dem Gesichtspunkte des Kirchenrechtes. In den für die protestantische Kirche gültigen Vorschriften sind gegen früher keine Veränderungen eingetreten. Wohl aber ist dies bei denen der katholischen Kirche der Fall und zwar infolge Inkrafttretens des Codex juris canonici seit 1918. Dieser beschäftigt sich an mehreren Stellen mit den Denkmälern, den bona pretiosa, die einen künstlerischen, geschichtlichen und Sachwert besitzen (can. 1497, § 2), mit Rücksicht auf ihr Alter, ihren Wert für die Kunst oder den Gottesdienst Schonung verdienen (c. 1280). Genau sind die auf uralten Auffassungen beruhenden Vorschriften über die Veräußerung und Veränderung. Die erstere betreffend wird in c. 1529 ff. bestimmt, Kirchengut könne unter gewissen Bedingungen veräußert werden, beim Vorliegen einer justa causa, einer urgens necessitas, auch wenn sich ein zwingender Vorteil zeige oder die Pietät es erheische. Schriftliche Abschätzung muß erfolgen. Die Veräußerung ist bei sehr hohen Werten nur gültig unter Erlaubnis des Apostolischen Stuhles, der auch darüber zu befinden hat (c. 1281), ob Reliquien oder für die Verehrung besonders wichtige Bilder veräußert oder dauernd in eine andere Kirche überführt werden dürfen. Bei Gegenständen im Werte von 30000—1000 Lire ist der Bischof zuständig, aber unter Zustimmung des Kathedralkapitels, des von ihm einzusetzenden Diözesan-Verwaltungsrates und der Interessenten. Nur letztere und Verwaltungsrat sind von ihm zu hören bei Gegenständen unter 1000 Lire. Was die Veränderung angeht, so bedarf es für sie der schriftlichen Einwilligung des Bischofs, der in dieser Sache prudentes ac peritos fragen soll — also eine ausdrückliche Anerkennung der Organe der Denkmalpflege! Die Verwaltung des Kirchengutes ist im Codex nur für die Kirche selbst beansprucht, die zur Erwerbung und Verwaltung ihrer Güter ein nativum jus besitzt (c. 1495, § 1). Sehr kräftig wird also in



WALTER CORDE (DÜSSELDORF)

Entwurf für Bemalung der Rückwand der Abdinghof-Kirche in Paderborn. — *Text S. 85*



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) FRAUENBERUF
Fresko in der Aula der Töchterschule in Köln-Mühlheim. Vgl. Abb. S. 100 und 101. — Text S. 85.

dem Codex das kirchliche Selbstverwaltungsrecht betont. Er sucht die über 1000jährige Geschichte des Patronates abzuschließen. Neue Patronate sollen nicht mehr errichtet werden. C. 1469 bestimmt die onera seu officia patronorum, die sich nicht in die kirchliche Verwaltung einzumischen, aber bei Gefährdung des Kirchengutes den Bischof aufmerksam zu machen und bei Verfall des Gebäudes für Ausbau und nötige Verbesserungen zu sorgen haben. In ähnlich genauer Weise betrachtete der Redner auch das Recht des Staates (Bayern, Württemberg). Es ist zu vermuten, daß der Staat sich bei der Trennung nicht ganz schroff und kirchenfeindlich verhalten und wenigstens den beiden großen Glaubensgemeinschaften die nötige Rücksicht nicht versagen wird. Hier ist es, wo die Denkmalpflege ansetzen kann. Zwar wird es keine privilegierte Kirchen mehr geben, also fällt auch die staatliche Kirchenaufsicht weg. Aber eingreifen kann der Staat dennoch auch bei kirchlichen Dingen, wenn es sich um allgemeingültige Gesichtspunkte handelt, mithin ist es ihm möglich, Denkmalpflege auch nach dieser Richtung auszuüben. So wird trotz allem eine vernünftige Zusammenarbeit von Staat und Kirche dauernd nötig sein. Freilich erfordert sie viel Geld, und das ist der dunkle Punkt bei der in naher Zukunft zu erwartenden allgemeinen Verarmung. Sie stellt es mit in Frage, ob wir ferner auf der jetzigen Kulturhöhe bleiben werden. — Eingehend berichtete Herr Generalkonservator Dr. Hager über die aus dem bayerischen Konkordate sich ergebenden günstigen Verhältnisse. Möchten bei der Trennung alle bisher gemachten Fortschritte im beiderseitigen Interesse erhalten bleiben. — Prof. Dr. Sauer sprach über das Verhältnis in Baden. Nachdem der Patronat dort zumeist schon beseitigt ist, können die Bau- und Erhaltungspflichten nicht aus ihm hergeleitet werden. Somit sind die Folgen dort jetzt auch nicht so schwer wie anderswo. Die Kirche wird ihr Verhältnis zur Denkmalpflege nicht aufgeben. Was bei der Trennung wird, hängt von der Art ihrer Durchführung ab. Entweder gibt es eine völlige Scheidung wie in Frankreich, oder — hoffentlich! — wegen der im Volke wirksamen moralischen Kräfte und der Notwendigkeit sittlicher Hebung des Volkes eine ruhige, verständnisvolle Aus-



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) DER BERUF DER FRAU

In der Aula der Tochterschule in Köln-Mühlheim. Vgl. Abb. S. 99 und 101

einandersetzung, wie auch für die Zukunft die staatliche Denkmalpflege und die Gewährung der nötigen Mittel für sie. Die Verpflichtung hierzu muß reichsgesetzlich festgelegt werden. Wenn aus diesen Dingen aber nichts wird, so müssen wir versuchen, das Volk selbst zum Denkmalpfleger zu machen, ihm durch rastlosen Unterricht, und indem schon die Kinder bei jeder Gelegenheit auf die Wichtigkeit dieser Sache hingewiesen werden, die Auffassung einimpfen, daß den, der Denkmäler schädigt, verwüstet, verkommen läßt, ein Brandmal trifft. Als Forderungen sind festzuhalten: eine grundsätzliche Äußerung der Regierungen, daß sie auch fernerhin die Lasten der kirchlichen Denkmalpflege tragen wollen, außerdem ein Sperrgesetz gegen die Ausfuhr. — Im ähnlichen Sinne äußerten sich noch mehrere andere Redner, von denen Frhr. von Biegeleben (Darmstadt) die Gründung eines Denkmalrates vorschlug, der aus Sachverständigen und Verwaltungsleuten zu bestehen habe und dadurch zum Ausgleiche aller Gesichtspunkte geeignet sei. — Am Ende der Verhandlungen wurde eine Entschließung angenommen, die aus den zuvor gekennzeichneten Schmidschen Leitsätzen hervorgegangen war. Sie wird der Reichsregierung und den Regierungen der Bundesstaaten vorgelegt werden. Ihr Wortlaut ist: Die kirchliche Denkmalpflege als das weitaus bedeutendste Gebiet der Denkmalfürsorge darf durch die Trennung von Staat und Kirche nicht beeinträchtigt werden. Bei der gesetzlichen Regelung der Denkmalpflege ist, soweit noch ausreichende Bestimmungen fehlen, den Regierungen der Einzelstaaten eindringlichst zu empfehlen, auf die Wahrung der angeführten allgemeinen Gesichtspunkte Bedacht zu nehmen. Ferner wurde der Entwurf für ein Gesetz zum Verbote der Ausfuhr von denkmalwertigen Kunstwerken kundgegeben und einmütig angenommen. Es wird Sache der Reichsregierung sein, zu ihm Stellung zu nehmen. Seine Einführung wäre sicher von größter Wichtigkeit. Nicht minder alles, was der Erhaltung unserer Denkmäler im übrigen dient. Gerade jetzt, nachdem wir durch den Krieg so vieles verloren haben, aber den Schatz unserer Denkmäler noch besitzen, sollen uns diese kostbarer sein denn je. Doering

HISTORIENMALER BERNHARD VON NEHER

Von ADOLF BRINZINGER, Stadtpfarrer a. D.

Bernhard von Neher ist geboren in Biberach 16. Januar 1806. Er ist einer der letzten Schüler von Cornelius und ein glänzender Stern am Himmel der christlichen Kunst, für Württemberg mit seinem nur 6 Jahre älteren Landsmann Hofmaler Anton von Gegenbaur[1]) (geboren in Wangen i. A. 6. März 1800, gestorben in Rom 31. Januar 1896) zugleich ein

[1]) Vgl. Die christliche Kunst, XV. Jahrg., S. 100 ff.



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) FRAUENBERUF

Teil des Freskogemäldes in der Aula der Töchterschule zu Mühlheim am Rhein



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) PIETÀ

Text S. 90

Vertreter jener Stilrichtung in der Malerei, welche das Klassische und romantische Ideal miteinander zu verschmelzen strebte. Im folgenden möchten wir seine interessante Lebensbeschreibung darstellen, und zwar: 1. seine Lehrjahre in Biberach, Stuttgart, München und Rom, 2. seine Wirksamkeit in München, 3. in Weimar und Leipzig und 4. zuletzt in Stuttgart.

1. Bernhard von Neher ist ein Sohn des Malers Joseph Anton Neher und seiner Ehefrau Theresia Brunner in Biberach a. d. Riß, damals badisch, im Herbst hernach württembergisch, vorher freie schwäbische Reichsstadt. Sein erster Lehrer der Malerei war sein Vater, von seinem 13. Lebensjahr an aber Franz Müller in Biberach, ein Schüler von Maler Joh. Bapt. Pflug (gestorben 1860) und von Hofmaler Joh. Bapt. Seele (gestorben 1814). Bernhard kopierte bei Müller Studien nach Raffael und Michelangelo, malte aber dann auch in Öl, merkwürdigerweise zuerst religiöse Bilder: »David, die Harfe spielend« und »Christus am Jakobsbrunnen«, sodann ein Gruppenbild seiner Familie. Als Müller nach Ulm zog, kam der 16jährige Kunstjünger nach Stuttgart zu Hofmaler Hetsch und Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (gestorben 1841), Kunstschuldirektor, im Frühjahr 1822. Das Honorar für ein Familiengemälde und ein Porträt von König Wilhelm I. von Württemberg, für das Biberacher Rathaus gemalt, verschaffte ihm die nötigsten Mittel zum weiteren Studium. Er übte sich jetzt im Modellzeichnen, besuchte auch die Sammlung der Gebrüder Sulpice und Melchior Boisserée und las Homer und Virgil. Von Anton von Gegenbaur aufgemuntert, ging er mit einem zweijährigen Stipendium des Biberacher Stadtrats im Herbste 1823 nach München und fand daselbst freundliche Aufnahme bei seiner Tante, welche dem Haushalt des Domkapitulars Freiherrn von Ow vorstand. Er studierte jetzt 5 Jahre lang an der Akademie, zuerst bei Direktor Langer, seit 1825 bei Peter von Cornelius, der von Düsseldorf nach München berufen worden war. »Mit einmal war ich jetzt in eine neue geistige Tätigkeit versetzt«, sagt Neher selbst von jener Zeit. Der geniale Cornelius wurde jetzt sein Lehrer und Gönner und seiner Schule ist Neher zeitlebens treu geblieben. Unter seiner Leitung fertigte er in lebensgroßen Figuren den Karton: »Die Wiedererkennung Josephs in Ägypten durch seine Brüder«. 1826 bestand er in Stuttgart eine Kunstprüfung und wurde jetzt vom Kriegs-



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) VESPERBILD. 1913

Karton. — Text S. 90

dienst befreit. 1828 erhielt er für das Ölgemälde: »Klage des Grafen Eberhard um seinen in der Schlacht bei Döflingen gefallenen Sohn Ulrich« 1200 Gulden vom Stuttgarter Kunstverein und von König Wilhelm ein mehrjähriges Reisestipendium von je 700 Gulden. Im Mai 1828 reiste er nun, erst 22 Jahre alt, über Florenz nach Rom. Raffael wurde bald sein Liebling und neben ihm die Antiken. Overbeck, Voit, Führich, Genelli, Ludwig Richter und besonders der Hamburger Maler Erwin Speckter und Anton Dröger aus Trier, der ihn in die Farbengeheimnisse der Venezianer einführte, dann die Schwaben: Bildhauer Konrad Weitbrecht (gestorben 1836), Landschaftsmaler Maier und Medailleur Bruckmann aus Heil-



WALTER CORDE (DÜSSELDORF) DER KRIEG 1913

Text S. 85

bronn (gestorben 1850) wurden mit ihm befreundet. Von Raffaels Tapeten im Vatikan angeregt, malte er in Öl: »Die Auferweckung des Jünglings von Naim«, jetzt in der Stuttgarter Gemäldegalerie (Nr. 837), edel, einfach, natürlich. »Raffaelisch in den Formen, den Venezianern in der Farbe sich nähernd, aber doch von jener deutschen, genauer gesagt oberschwäbischen Einfalt, Kraft und Tiefe der Empfindung, welche Nehers religiöse Bilder trotz aller Verschiedenheit des Stils doch wieder in die Nachbarschaft eines Hans Schülein und Bartholomäus Zeitblom aus der Ulmer Schule bringen«, wie August Wintterlin sagt. 1832 besuchte Neher Neapel und verließ Rom im August nach vierjährigem Aufenthalt, studierte dann in Assisi und Florenz besonders Masaccio und Fiesole, auch in Venedig mehrere Wochen und kehrte über Padua und Verona nach München zurück. Seine Lehrjahre als Historienmaler waren jetzt beendigt.

2. In München erhielt er die schmerzliche Nachricht vom Tod seines Vaters und eilte jetzt nach Biberach, um seine Mutter und Geschwister zu unterstützen. Fräulein Emilie Linder, Malerin aus Basel, kaufte von ihm das in Rom begonnene Bild: »Abraham mit den Engeln vor seinem Zelt«, jetzt im Baseler Museum. Von Cornelius empfohlen, erhielt er jetzt von König Ludwig I. den ehrenvollen Auftrag, das von Friedrich Gärtner restaurierte Isartor im Tal, mit dem 75 Fuß langen und 8 Fuß hohen historischen Freskobilde: »Einzug des Kaisers Ludwig des Bayern nach der Schlacht bei Ampfing« über dem Haupteingang zu schmücken, mit den Bildern der Schutzpatrone der Stadt München: Maria und St. Benno, über den Seiteneingängen. Er legte 2 Skizzen vor. Cornelius und der König Ludwig waren sehr damit zufrieden. In 3 Jahren fertigte er zuerst den riesigen, jetzt in Weimar aufbewahrten Karton, dann die Farbenskizze, und begann im Sommer 1834 mit dieser Malerei in der ihm fast unbekannten, schwierigen Freskotechnik, mit Hilfe des Freskomalers Kögel aus Oberdorf in Bayern für 5000 Gulden Honorar. Ende September 1835 war die Enthüllung dieses Freskobildes. Das lebensvolle, volkstümliche, historische Bild fand allgemeine Bewunderung. Der Sieger, Ludwig der Bayer, mit Krone, Zepter und Reichsapfel geschmückt, begleitet von einem glänzenden Gefolge, wird



C. JUNG-DÖRFLER (DÜSSELDORF) ST. GEORG

Glasgemälde. — Text S. 93

vom Magistrat, Klerus und Volk empfangen. Ein Reichsherold und Musikanten eröffnen den Zug, Frauen streuen Blumen, die Gefangenen und Trophäen beschließen das Ganze. Die Komposition ist abwechslungsreich, hat schönen Rhythmus der Linien und treffliche Figuren: stolze Männer, anmutige Frauen, liebliche Kinder, prächtige Pferde. Die Farbe ist klar und heiter, die Zeichnung sicher, der Geist des großen Freskomalers Masaccio in Florenz scheint über dem Bilde zu schweben. Leider hat das schöne Werk,



FRANZ SCHILLING HL. HELENA
Mosaik. — Text S. 94

wie viele andere Fresken in München, durch die Unbild der Witterung gelitten. Es ist 1858 von Professor W. Lindenschmitt und 1881 nach Keims Verfahren durch seine Schüler restauriert worden. Nehers Schüler, Friedrich Zimmermann, fertigte 1881 einen Stich als Vereinsgabe des Münchner Kunstvereins. Der Einfluß von Cornelius führte Neher auf diese höhere Bahn und bewahrte ihn vor der Gefahr, in süße Weichlichkeit oder flaue Glätte zu geraten, sagte August Wintterlin.

Die zweite Hälfte des Lebens unsres Künstlers hat zum Schauplatz seines Wirkens die Städte Weimar, Leipzig und Stuttgart.

3. Durch Vermittlung des Kunstschriftstellers L. Schorn wurde jetzt Neher nach Weimar berufen, um in der Residenz der Großherzogin Maria Paulowna und ihres Sohnes Alexander 2 Säle mit 34 Bildern zu Schillers und 28 Bildern zu Goethes Werken zu schmücken, in den Jahren 1836—46. 1837 befiel ihn ein hartnäckiges Augenleiden, weshalb er seinen Freund Kögel und nach dessen Tod einige jüngere Kräfte zu Hilfe nahm. Im Hause des Oberbaudirektors Wenzel lernte er dessen Tochter Maria kennen, die am 10. März 1840 seine Gattin wurde und 46 Jahre lang mit ihm in glücklichster Ehe gelebt hat (gestorben Stuttgart 21. Januar 1893). Aus dieser Ehe sind 3 Söhne und 1 Tochter hervorgegangen. Neher verstand seinen Schiller und Goethe und entfaltet jetzt sein großes Talent. Unter seinen Schillerbildern sind die besten: der Tellschuß, die Kapuzinerszene in Wallensteins Lager, die Huldigung der Künste und die kleinen Szenen zum Lied von der Glocke. Weit bedeutender sind die Goethezimmerbilder, besonders Erlkönig, Gott und Bajadere, der Fischer, Kampf um Fausts Seele, Prometheus, Wanderers Sturmlied. »Sie gehören zum Besten, was wir in dieser Art überhaupt treffen«, sagte der Kunsthistoriker und Kritiker Friedrich Pecht. Im Geiste der antiken Plastik sind die Reliefs der Türen ausgeführt: Amor als Landschaftsmaler, Gesang der Geister über den Wassern, Urworte. Im Schillerzimmer herrschen mehr die hellen Farben, im Goethezimmer dagegen gedämpfter, vornehmer Ton. Im Stuttgarter Museum der bildenden Künste im ersten



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) MOSAIK FÜR DAS GRAB DER MUTTER DES KÜNSTLERS

Text S. 93

Stock sind die Originalkartons an den Wänden aufgehängt von diesen Weimarbildern. F. Hanfstaengl hat sie photographiert, im Verlag von W. Spemann erschienen, Text von Lübke. 40 Blätter der Glocke hat H. Lautmann auf Holz gezeichnet, geschnitten von J. G. Flegel. 1841 erhielt Neher einen Ruf als Direktor nach Leipzig, als Nachfolger von Veit Hans Schnorr von Carolsfeld. Er arbeitete in den Sommermonaten in Weimar seine Fresken, in Leipzig aber hat er eine Reihe tüchtiger Schüler, wie Lautmann, Zumpe und Naumann herangezogen. Im Frühjahr 1846 wurde er nach Stuttgart, zunächst als Professor und dann als Vorstand der Kunstschule daselbst berufen.

4. Im Herbst 1846 kam Neher nach Stuttgart, als Professor und Nachfolger seines Biberacher Landsmannes, des Historienmalers Friedrich Dietrich (gest. 1846 in Stuttgart), der unter anderem auch das große Auferstehungsbild am Hochaltar der katholischen Eberhardskirche in Stuttgart gemacht hat, das am Osterfest 1840 enthüllt wurde. König Wilhelm I. hat dem Künstler viele ehrenvolle Aufgaben gestellt: den Rosenstein erschloß er den Göttern Griechenlands durch zahlreiche antike Skulpturen und Gegenbaurs Kuppelge-



THEO WINTER (DÜSSELDORF) LASSET DIE KINDLEIN ZU MIR KOMMEN

Ölbild. — Text S. 90

mälde mit Psycheszenen geschmückt, im Residenzschloß ließ er durch denselben Gegenbaur seine Ahnen verherrlichen in einem Zyklus von historischen Fresken, die Villa in Berg im Renaissancestil von Christian Leins, die Wilhelma im maurischen Stil der Alhambra von Ludwig Zanth erbauen. Für den Freskenmaler Neher gab es aber damals keine Gelegenheit neuer Aufträge. Er widmete jetzt seine Tätigkeit der Kunstschule und der religiösen Malerei. Eine Reihe von jüngern Künstlern verehrte in ihm ihren hochgeschätzten Lehrer wegen seiner reichen Kenntnisse, seiner idealen vornehmen Gesinnung und seines vielseitigen freundlichen Rats. Eine eigentliche Schule hat er zwar nicht hinterlassen — Düsseldorf, Paris und München zogen die Geister in ihren Bannkreis, aber sein Einfluß als Professor, Vorstand seit 1864, und zuletzt als Direktor (1867—79) der Kunstschule war deswegen doch überaus segensreich, wie alle seine Schüler es rühmen. Nonnenkamp aus Hamburg, und besonders Fidel Bentele (geb. Tettnang 1830, gest. Stuttgart 1901), seit 1856 Professor an der Baugewerkschule, der das St. Josephsbild der Stuttgarter Eberhardskirche



THEO WINTER — ABEND

Ölgemälde von 1916. — Text S. 90

und die Enthauptung des Johannes in Tettnang, das Abendmahl in Offenburg, den barmherzigen Samariter und Poesie und Musik in der Stuttgarter Galerie gemalt hat, waren seine zwei Hauptschüler in der religiösen Malerei. Die Kartons der Glasgemälde für die Stuttgarter Stiftskirche beschäftigten ihn jetzt als Hauptwerk seines Lebens. Zunächst übertrug ihm König Wilhelm die Entwürfe von 3 Fenstern: Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Christi, 1847—52 gemalt, von Gebrüder Scherer in München als Glasgemälde ausgeführt. Die architektonische Umrahmung ist von Werkmeister Karl Beisbarth (gest. 1878 in Stuttgart). 1852 folgte das Bild der Orgelempore in der Stuttgarter Stiftskirche: David und Cäcilia, dann 1864 das Pfingstwunder und 1871—73 das Jüngste Gericht, endlich die Krone des Ganzen 1883 das sogenannte Kapf-Fenster, zum Andenken an den Prälaten der Stiftskirche, Karl Sixt Kapf, erster Stiftsprediger in Stuttgart, mit der Anbetung des Lammes, 1887 von Zettlers Hofglasmalerei in München ausgeführt. Das Alte und Neue



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) DER GUTE HIRT (LINKS), HL. MARTIN (RECHTS)
Wandmalerei in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Text S. 92

Testament gaben die Motive, die Italiener Giotto und Fiesole die Stilrichtung, die der 3 ersten Fenster: Pfingstfest, Gericht, Anbetung des Lammes haben anmutigere, freiere Formen, alle den Geist tief empfundener Frömmigkeit und geistvoller Komposition. Ein herrliches Meisterwerk ist jedes einzelne Fenster, reich an anmutigen Szenen, von Prälat Monz im Christlichen Kunstblatt 1881 und 1890 ausführlich besprochen. Auch in der Leonhardskirche ist der Karton des Glasgemäldes, ein segnender Christus mit den vier Evangelisten, von Neher, ebenso die Kartons der Glasgemälde in der Stuttgarter Schloßkirche: Die Anbetung der hl. drei Könige mit dem Grafen Georg und mit Herzog Christoph und ihren Namenspatronen, desgleichen in der Johanniskirche: Kreuzigung und Abendmahl, sodann Madonna, St. Nikolaus und zwei Engel in der griechischen Kapelle im Residenzschloß. Die Kartons dieser Glasgemälde in der Stiftskirche und Johanniskirche sind jetzt in der Staatsgalerie zu Stuttgart. Nach Empfindung und Stil gehören sie zu den besten Werken christlicher Kunst der Zeit. Wir nennen sodann noch das Kreuzigungs-



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) HL. CÄCILIA
Von der Orgelbemalung in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Text S. 93



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) TOBIAS (LINKS), DIE KIRCHE (RECHTS)

Wandmalerei in der Kirche zu Mainkofen bei Deggendorf (Ndb.). — Vgl. Abb. S. 110

bild, ein Chorbild in Ravensburg, 1850 gemalt, und die Kreuzabnahme in der Staatsgalerie, 1850 gemalt, ferner das Frühlingsbild im Stuttgarter Residenzschloß, Noahs Dankopfer und das Bild des göttlichen Kinderfreundes in Privatbesitz. Auch verschiedene Porträts hat er gemalt. Am 17. Januar 1886 starb Neher in Stuttgart. Von Württemberg, Bayern und Belgien erhielt er hohe Orden und wurde Mitglied der Akademien in München und Wien. Er ist auf dem Pragfriedhof beerdigt worden. 1893 am 12. Januar folgte ihm seine Gattin im Tode nach. Wer seine Kartons, die Kreuzabnahme in der Staatsgalerie, oder seine 30 Originalzeichnungen im Kupferstichkabinett studiert und seine herrlichen Glasgemälde in den Stuttgarter Kirchen, wird ihn bewundern als einen großen Künstler. In der Kunstgeschichte Württembergs gebührt ihm ein hervorragender Ehrenplatz. Auf seinen Reisen nach München, Brüssel, Wien, Paris sah er sich von den angesehensten Kunstgenossen gefeiert. In Stuttgart wurde er bald nach seiner Ankunft in den Kreis der gebildetsten Männer aufgenommen, zu welchen Gustav Schwab, Karl Ludwig Zanth, Hofbaumeister, Anton von Gegenbaur, Joh. Matthäus Mauch, Architekt, Joseph Egle, Christian Leims, Adolf Donndorfer, Häberlin, Rustige u. a. gehörten; mit ihnen stand er in wechselseitig fruchtbarem Verkehr.

GRUNDSÄTZLICHES ÜBER WETTBEWERBE

Welche Zwecke die Wettbewerbe unter Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für ein geplantes Kunstwerk verfolgen, wie ein Ausschreiben und die Durchführung eines Wettbewerbes beschaffen sein muß, darüber verbreiteten wir uns an anderer Stelle[1]). Hier möchten wir nur betonen, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst auch bei Wettbewerben auf das Wohl der Gesamtmitgliederschaft bedacht ist.

Wenn die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Wettbewerb durchführt, so ist zu unterscheiden, ob sie selbst die Veranstalterin desselben ist oder als Beauftragte eines anderen, einer Privatperson, eines Vereins, einer Behörde handelt. Im ersteren Falle bestimmt sie allein den Gedanken oder Gegenstand des Wettbewerbes, stellt die Bedingungen, be-

[1]) Konkurrenzen der D. Gesellsch. f. chr[illegible]tl. Kunst. Verlag der Ges. f. chr. Kunst. — Ferner »Die c[illegible]stliche Kunst«, XIV. Jg. S. 90, 106—117



GEORG WINKLER (DÜSSELDORF) ENGEL AN DER APSIDE DER KIRCHE IN MAINKOFEN

Vgl. XIV. Jahrg., S. 306. — Text S. 93

willigt die Preise und ernennt das Preisgericht. Im zweiten Falle hat sie mit jener Instanz Vereinbarungen zu treffen, welche sie mit der Durchführung des Wettbewerbes betraut. Jene Instanz stellt die Aufgabe, kommt für die Preissumme auf, fordert die Einhaltung gewisser Vorschriften, will im Preisgerichte zum Worte kommen und entscheidet letzten Endes darüber, wer berechtigt sein soll, sich am Wettbewerb zu beteiligen.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst unter keinen Umständen auf Bedingungen eingeht, welche das Interesse des Künstlerstandes oder derjenigen Künstler gefährden könnten, die ihr angehören. Der endgültigen Beschlußfassung über den Wortlaut der Ausschreibungen pflegen eingehende Verhandlungen vorauszugehen. Dem Verlangen nach sogenannten engeren Wettbewerben, der Einschränkung der Einladung auf einen Kreis von etlichen Künstlern, auf die Künstler einer Stadt, einer Provinz, eines Landes, unterwirft sie sich nur dann, wenn ganz besondere Gründe dafür sprechen und andernfalls den Mitgliedern der Wettbewerb völlig entginge.

Die Gesellschaft glaubt, daß in letzterer Hinsicht die Künstlerschaft weitherzig denken und bei Aufgaben, wo es sich in erster Linie um hochkünstlerische Leistungen handelt, wie z. B. bei Kirchenprojekten, wirtschaftliche Wünsche nicht zu sehr in den Vordergrund stellen sollten. Sie hält es für gut, wenn sich die Künstlerschaft hütet, selbst die Aufrichtung örtlicher Grenzen für künstlerische Betätigung zu fordern, da diese wirtschaftliche Waffe sich bald gegen die Künstler selbst richten würde. Eine solche Kunstpolitik wäre unvereinbar mit dem für die Kunst unentbehrlichen Grundsatz: »Freie Bahn dem Tüchtigen« und müßte schlimm enden.

S. Staudhamer





M. EMONDS-ALT, DER HEILAND
GES. F. CHR. KUNST, MÜNCHEN

Nr. 3063 (Ausschnitt)

SIXT GUMPP:
DER MEISTER DES HOCHALTARES ZU BREISACH UND SEINE WERKE

Von DR. JOSEPH RIEGEL-Bruchsal-Rheine

(Vgl. Abb. S. 113—121)

1. SIXT GUMPPS WERKE

Kein Denkmal der Bildhauerkunst am Oberrhein ist berühmter, keines so heiß umstritten, keines so sagen- und legendenumwoben wie der Hochaltar im Münster zu Breisach. In weiten Kreisen kennt man längst das Wunderwerk spätmittelalterlicher Holzschnitzerei, bewundert die meisterhafte Technik in der Gesamtbehandlung, die wundersame künstlerische Auffassung und Ausgestaltung. Jedem, der auch nur wenige Augenblicke bewundernd vor ihm gestanden, ging es wie eine Offenbarung starken künstlerischen Erlebens durch den Sinn: der Schöpfer dieses Werkes, das nach der Legende höher als das Münster selbst sei, weil das Rankenwerk sich in der höchsten Spitze wieder nach unten biege und weiter laufe, war nicht allein ein virtuosenhafter Techniker; er war wahrhaft ein Künstler.

Um seinen Namen geht seit langem der Streit. Im Jahre 1838 hatte Dominik Glänz, der bekannte Freiburger Altarbauer und Restaurator, sein Spiel in Breisach, wie an so vielen andern Orten und Werken getrieben. Nicht genug, daß er den ganzen Altar mit einer mehrmillimeterdicken braunen Ölfarbe von oben bis unten unterschiedslos überzog und so die überaus feine Arbeit vergröberte und verknöcherte — er tat noch ein übriges. In dem Rankenwerk finden sich beiderseits Täfelchen. Hierauf malte er in dicker schwarzer Lackfarbe die beiden Buchstaben *H. L.* Und seit diesen Tagen ist der Streit um ihre Bedeutung nicht mehr erloschen, bis der Verfasser zusammen mit dem Architekten des Münsterbauvereins Freiburg, Herrn Bernhard Müller, den ganzen Altar aufs genaueste untersuchte. Das Ergebnis war überraschend: Was frühere Forscher als Reste ursprünglicher Arabeskenmalerei betrachtet hatten, löste sich zuerst, dann kam sofort die dicke Ölfarbeschicht, die Glänz aufgetragen hatte. Unter ihr aber erschien die ursprüngliche zartbraune Beize, mit der der Schöpfer des Hochaltares selbst sein Werk vor dem Wurmfraße und gegen die Einwirkung des Staubes schützte. Wir können daher an dieser Stelle darauf verzichten, alle Vermutungen über die Bedeutung des Monogrammes aufzuzählen, zumal der Verfasser im Jahrlauf 1915 der Freiburger Münsterblätter ausführlich genug darauf eingegangen.

Der Hochaltar zu Breisach bedeutet den Höhepunkt im künstlerischen Schaffen des Meisters *Sixt Gumpp von Staufen* im Breisgau. Weder vordem noch nachmals hat weder er noch ein anderer die gleiche Vollendung erreicht. Wir gehen daher am besten in der Weise vor, daß wir seine Werke in zeitlicher Reihenfolge betrachten, um dann am Ende eine kurze Übersicht über die Geschehnisse in seinem äußeren Leben zu geben.

Aus dem Beginne des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts stammt sein frühestes Werk, eine Madonna mit Kind (Abb. S. 114), die sich heute im Besitze des Freiburger Bildhauers Dettlinger befindet. Leider hat der jetzige Eigentümer das Christkind, dessen oberer Teil verloren ist, recht ungeschickt ergänzt. Die ganze technische Behandlung erinnert schon stark an die späteren Schöpfungen. Das vorgestellte Knie, die Gewandfaltung, die ziemlich großen, nach unten gerichteten Füße sind hier bereits vorgebildet. Die Haare fallen wohl noch nicht in so breiten Locken und so stark wallend, wie die der späteren Gestalten. Die Backenknochen sind noch zu stark ausgeprägt und die Augen zu sehr verschnitten, so daß sie eher zu tiefliegend erscheinen. Die zu großen, knochigen Hände sind noch ohne Meisterschaft, ganz handwerksmäßig geschaffen. Außer diesen technischen Mängeln führten die Spuren der ehemaligen Bekrönung in die Frühzeit des Meisters. Seit 1510 ungefähr verschwinden im Breisgau die bekrönten Madonnenstatuen. Wo die Dettlinger-Maria ursprünglich sich befunden, ließ sich mit Sicherheit nicht feststellen. Zu Neuenburg am Rhein soll sie gewesen sein, ehe sie in die Hände ihres dermaligen Inhabers kam. Möglich ist das allerdings, denn dieses schlafende Städtchen und Staufen, die Heimat unseres Meisters, liegen nicht weit auseinander.



SIXT GUMPP MADONNA
Das Kind z. T. ergänzt. — Text S. 113

Die vorzügliche Arbeit veranlaßte den Stadtrat zu Freiburg im Breisgau, Sixt Gumpp den Annenaltar (Abb. S. 115) im Münster in Auftrag zu geben. Er gehört der Zeit des Künstlers an, da seine künstlerische Auffassung noch nicht ganz auf der Höhe stand, wo aber sein technisches Können und künstlerisches Wollen schon sehr weit fortgeschritten war. Im Jahre 1515 schuf der Künstler das erste große Werk, das fortan bestimmt war, seinen Ruhm durch die Lande zu tragen. Die Münsterfabrikrechnungen dieses und der folgenden Jahre vermerken des öftern: daß der *bildhouer Sixt von Stoufen* Geld für seine Leistungen empfangen habe. Nun ist aber in diesen Tagen für das Münster kein anderer Schnitzaltar beschafft worden als der für St. Annen. Und der Abt des benachbarten Klosters St. Peter im Schwarzwald entrichtet eine besondere Gabe als Beisteuer für diese Arbeit, die einige Tage nachher keinem andern als Sixt Gumpp ausgehändigt wird.

Das rein Menschliche, Weibhafte im Wesen der Gottesmutter fällt stark auf. Der Künstler wollte keine Weltfremdheit, er liebte das Reinnatürliche und erhob es in seiner Phantasie und durch seine eigenartige technische Fertigkeit ins Schwebende. Leider hat auch hier die Restauration durch Glänz und die dicke Ölfarbe, die Vinzenz Hauser im Jahre 1827 auftrug, die Feinheit der Arbeit stark beschnitten. Die Figuren starren den Beschauer in einem stumpfen Braun an, das durch das rote Inkarnat der Gesichter, den goldenen Buchdeckel, die grauschwarzen Haare Joachims und Josephs nicht gemildert wird. Gelegentlich der Erneuerung verschwand auch das Reliefbrustbild Gottvaters, das in der Mitte über der heiligen Familie angebracht gewesen. In der Mitte sitzen Maria und Mutter Anna nebeneinander auf einer Bank; das Kind strebt in schwebender Haltung von Maria zu Anna. Links und rechts schauen Joseph und Joachim auf die Gruppe nieder. Die ganze Arbeit atmet Gumppschen Geist. Die Gesichter sämtlicher Personen mit ihren vortretenden Backenknochen, die flatternden Gewandfalten mit ihren S-Kurven, die Schlingen und Knoten, die unmotiviert geschlungen erscheinen, die wallenden Bart- und Haarlocken geben dem Altar ein beinahe bizarres Gefüge, das mit lebhafter Deutlichkeit auf die später zu besprechenden Altäre in Breisach und Niederrotweil weist.

Vor diesen größten Werken seines Lebens begann der Künstler den Locherer- oder Schutzmantelaltar (Abb. S. 117) in der Lochererkapelle des nördlichen Kapellenkranzes im Freiburger Münster. Zu Ende des Jahres 1520 hatte er den Auftrag erhalten. Wie er genau gelautet, wissen wir nicht. Aber in seiner Ruhe wirkt dieses Werk als reifste und künstlerisch vollendetste Arbeit. Der ganze Altar hat etwas ungemein Leichtes und Zierliches. Seine Spitze scheint sich in der Unendlichkeit zu verlieren, so durchsichtig und luftig ist alles gehalten. Gotischer und Renaissancegeist reichen sich die Hand. Wohl ist die äußere Form noch völlig gotisch, aber der Meister hat sich doch schon die Ausdrucksmittel der Renaissance zu eigen gemacht. Vor allem atmet



SIXT GUMPP SCHREIN DES FREIBURGER ANNENALTARS

Text S. 114

das eigentliche Schreinbild, Mariens Schutzmantel, Geist und Leben. Das ist nicht mehr die weltenfremde Madonna des älteren Schutzmantelbildes, die gleichsam aus unnahbarer Höhe segnend ihr Gewand über denen hält, die sich in kindlichem Flehen ihr nahen. Nein — ein wahrhaft reines Weib, in und mit der Welt lebend, ist hier dargestellt. Ihr ganzes Wesen durchglüht und umstrahlt ein Hauch überirdischer Erhabenheit. Das wundersame Hilfsbereitsein der Gottesmutter ist vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Mit ihren Füßen steht sie auf der Erde, die sie geboren, ihre Seele weilt im Himmel, ihrer Heimat. Engelknaben voll ungemeiner Lebendigkeit stellen die Verbindung zwischen der Gottesmutter und ihren Schutzbefohlenen her. Sie halten den Mantel und tollen auf ihm herum wie die Rangen auf dem Freiburger Münsterplatz, die trefflich Modell für sie gestanden.

Vor ihr knien die vorzüglichsten Vertreter der gesamten Menschheit. Die Geistlichkeit auf der einen, die Laien auf der andern Seite scharf getrennt, wie die mittelalterliche Kirche es verlangte. Der Papst, ein Kardinal, Erzbischof, Abt und Bischof, ein Bettelmönch und Angehörige der alten Orden neben Nonnen beten auf der einen; auf der anderen knien der Kaiser, ein Kurfürst, Adlige und Bürger, Handwerker und Bauern, reich und arm, Mann und Weib; kurz die ganze Welt fleht um ihren Beistand und Segen. Jedes einzelnen Beters Züge und Gewandung sind eigenartig und trefflich ausgearbeitet. Nirgends die Spur einer Schablonisierung oder einer direkten Anlehnung an ein gleichzeitiges oder

älteres Kunstwerk; obschon der eine und andere Zug, der dreiteilige Aufbau, die Anordnung der Betergruppen hie und da an Dürers »Dreifaltigkeit« zu gemahnen scheint, ist doch der Gedanke einer Vorlage strikte von der Hand zu weisen. Die ungemeine Lebenswahrheit der Charakterzüge der einzelnen Personen zeugt von einer unmittelbaren Konterfeiung Freiburger Bürger. So trägt der Bischof die Züge des Weihbischofs Kerer und der hinter ihm kniende Kleriker ist dem damaligen Münsterfabrikschaffner Nikolaus Schefer sprechend ähnlich.

Man kann nicht sagen, bei der Madonna überwiege das Reinmenschliche. Im Gegenteil: die in ihr zum Ausdruck gebrachte Gottesmutter und Menschenliebe verleiht ihrem ganzen Wesen gerade den Zug des Überirdischen. Alles ist Leben und Bewegung. Ihr Sein und Wesen: Jungfrau und Mutter zugleich. Mit einem einzigen wundersamsüßen Blick umfaßt sie ihr göttlich Kind und die ganze Menschheit zugleich. Ihre Gestalt nähert sich mehr der einer Jungfrau, denn einer Mutter. Lange, in der Mitte des Hauptes gescheitelte Locken fallen herab, um sich mit den Falten des wallenden Mantels in eins zu verweben. Das Gewand von einer rührenden Anspruchslosigkeit, die überhaupt Gumpps Arbeiten charakterisiert und das trotz aller Faltungen und Kurven. Das Christkind, ein liebliches Knäblein mit langen Locken, kurzen, dicken Beinchen und Armen, wendet seinen Blick der ihm nahenden leidumfangenen Menschheit zu.

Gleiche technische Behandlung erfuhren die Seitenfiguren: Bernhard von Clairvaux, zu dessen Füßen das Wappen des von ihm gestifteten Zisterzienserordens liegt; zur Rechten der Einsiedler Antonius mit seinem Sinnbild, dem Schweine. Beides sind die Schutzheiligen der Familie Locherer. Die Namenspatrone einzelner Glieder der Stifterfamilie Johannes Ev., Martin und Sebastian stehen in Baldachinen innerhalb des sich nach der Decke zu immer mehr verjüngenden Schreinwerks, dessen Abschluß eine kleine segnende Christusstatue mit der Weltkugel bildet.

Noch während der Meister am Schutzmantelaltar arbeitete, gab ihm der Rat der Stadt Breisach den Hochaltar (Abb. S. 118 u. 119) im dortigen Münster in Auftrag. Wie er im einzelnen gelautet, läßt sich aus dem nur lückenhaft erhaltenen Quellenmaterial nicht mehr ermitteln; aber das Werk selbst verbreitete den Ruhm seines Schöpfers weit in die Lande. Und noch heute gehört es zum Besten, was in den Kirchen am Oberrhein noch vorhanden ist. Wann Sixt Gumpp an die Arbeit gegangen, wissen wir sehr genau. Im Archiv der Stadt Freiburg hat sich in einem Sammelbande »Eingelaufene Missiven« ein erst vom Verfasser aufgefundener Brief erhalten, den Bürgermeister und Rat der Stadt Breisach am Samstag vor dem Palmtag, das ist am 28. März 1523, an die Stadtgemeinde Freiburg schickten. Hierin bitten sie, »*dem meister, ditz briefs zeiger*«, dem sie »*ein tafeln in unser chor der Kilchen zu schniden verdingt*« haben, das hierzu nötige, zu Breisach nicht beschaffbare Lindenholz »*umb das gelt verfolgen* [*zu*] *lassen*«, zumal die Freiburger »*sonders vernemen zu noch die gotteszierd zu fürderen geneigt*« seien. Da in der Karwoche zumeist des Gottesdienstes wegen doch nicht sehr viel gearbeitet wurde, und der Transport des Holzes samt dem Verladen auch noch mindestens 2 Tage in Anspruch nahm, begann der Künstler am Dienstag nach Ostern des Jahres 1523. Wann er das Riesenwerk vollendete, wissen wir nicht. Die allgemeine Meinung seit Grieshaber geht dahin, daß das Jahr 1526 den Abschluß gesehen habe. »Mariä Krönung« ist das Mittelbild, das dem ganzen Werke auch den Namen gegeben. Was in des Meisters bisherigen Schöpfungen angedeutet und angeklungen, hier wird es Vollendung und beinahe mehr als nur künstlerisches Erlebnis. Die ganze Ornamentik gemahnt in ihrer virtuosenhaften technischen Ausführung in manchem an die bizarren Gestaltungen arabischer und ostasiatischer Kunst. Alles ist eine einzige wallende Bewegung, die keine Grenzen und Enden zu kennen scheint, getragen von einer märchenhaften Phantasie. Die in breite Bänder aufgelöst erscheinende Gewandung hat nicht mehr allein den Zweck, den Körper zu umkleiden, nein, der Künstler wandte sie auch an, um sein geradezu kühnes technisches Können zu entfalten und im hellsten Lichte zu zeigen. Viele der Falten lassen nicht einmal mehr erkennen, von wannen sie kommen, wohin sie verlaufen. Knoten und Schlingen finden sich zahlreich, zumal an Stellen, wo man sie am wenigsten vermutete. Das Haargelocke der Gottesmutter und der flatternde Bart Gottvaters eine einzige wallende Woge. Die Kronen der drei Hauptfiguren: Christus, Maria und Gottvater sind in ihrer Art kleine Meisterwerke phantastischer Kunst. Nun zu den Personen selbst: Maria mit ihren gekreuzten Armen und dem demütiglich gesenkten Haupte, ihrem süßen, leider durch die dicke Ölfarbschicht vergröberten Lächeln, schwebt in der Mitte, von putzigen Putten getragen, in der Höhe, indes Gottvater und Sohn ihr die Krone

SIXT GUMPP
Text S. 114–116

SCHREIN VOM SCHUTZMANTEL-
ALTAR IM DOM ZU FREIBURG



des Lebens aufs Haupt setzen, und der Heilige Geist über ihr auf einer Stange in Gestalt einer Taube sitzend, seine Schwingen breitet. Der Künstler hat versucht, den Augenblick vor der eigentlichen Krönung festzuhalten. Es ist ihm meisterlich gelungen. Die beiden Personen, schon durch ihre ganze Haltung zu der Gottesmutter gekehrt, scheinen sich vor der Himmelskönigin, die sie eben zu krönen sich anschicken, zu neigen Gottvater, eine feine Greisengestalt mit großem wallendem Barte, hält in der einen Hand das Zepter, während die bekreuzte Weltkugel auf seinem Knie ruht. Christus, als Mann im



OBERER TEIL DES HOCHALTARS IN BREISACH
Vgl. Abb. S. 119

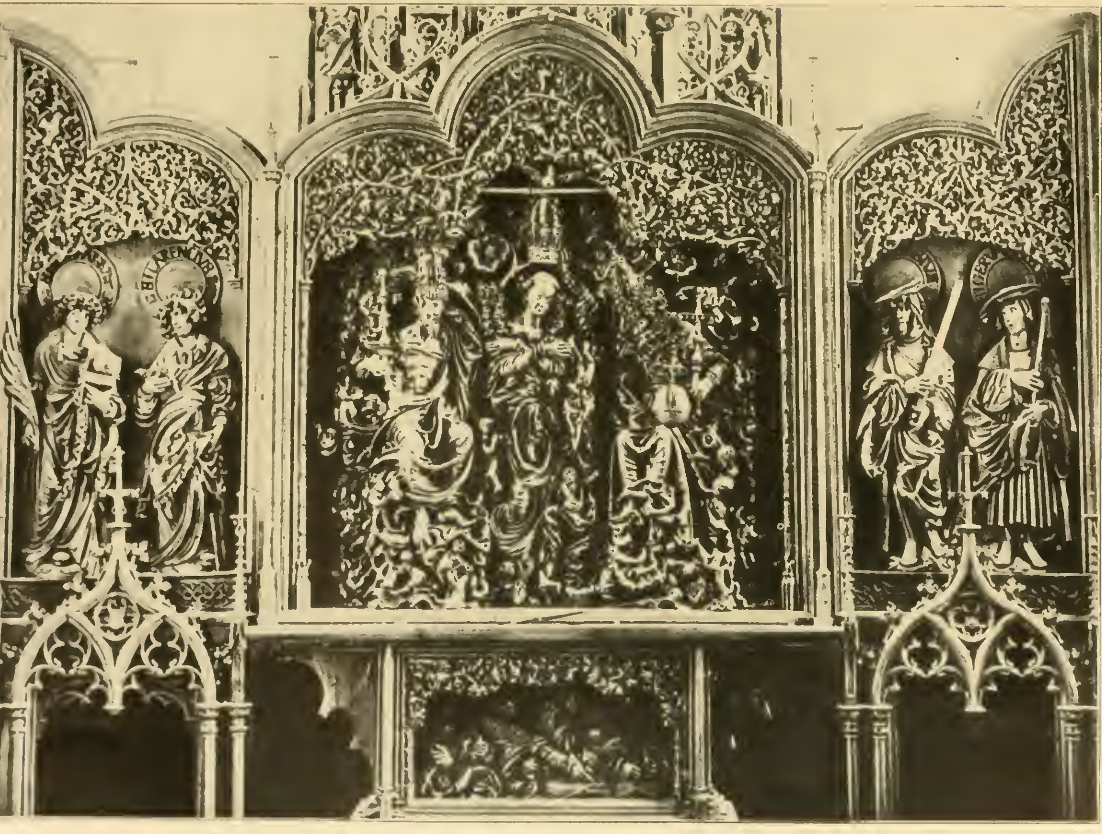
sonst freigebliebenen Lükken füllend, treiben im bunten Vereine überall ihr Wesen.

Seltsam abgeklärt, im direkten Gegensatz zu der ungemeinen Lebhaftigkeit des eigentlichen Schreinbildes, wirken die Flügelgestalten, die in ihrer Lebenswahrheit zweifelsohne Porträts von Zeitgenossen darstellen. St. Stephanus und neben ihm Bischof Lambertus von Lüttich als Kirchenpatrone auf der einen, St. Gervasius und Protasius, die Stadtheiligen von Breisach auf der anderen Seite. Zumal St. Gervas in der Patriziertracht damaliger Zeiten mit dem Symbol seines Martyriums in den Händen steht da, wie wenn er mit nächstem in die Ratsversammlung zu gehen sich anschicke.

Als Ganzes betrachtet, steht der Hochaltar zu Breisach ganz am Ende der Gotik. Die breiten, ruhigen Flächen der bisherigen Kunstwerke werden aufgelöst in wallende Streifen, Schlingen und Knoten. Wo früher eine einzige, tiefe Ruhe ausgebreitet lag, findet sich jetzt ein wogendes Meer. Keine einzige Person des Schreines kann sich mehr in natürlicher, ungezwungener Weise bewegen. Wie die Philosophie des ausklingenden Mittelalters sich in Spitzfindigkeiten und seltsamen Deutungen ergeht, so bemüht sich Sixt Gumpp bei seinem Breisacher Werke,

kräftigsten Mannesalter mit kleinem Spitzbarte dargestellt, hält in seiner Rechten gleichfalls ein Zepter. Seine Brust ist vom Gewande entblößt, das in einem wundervoll geschwungenen, vielgestaltigen Bogen mit zahlreichen S-Kurven und Dreiecken sich um ihn schlingt. Eine Unzahl Putten in allen Stellungen: fliegend, schwebend, liegend, stützend als Gewandhalter und Thronträger, Täfelchen haltend und zum Teil auch nur die letzten,

sich in möglichst bizarren Wendungen und Haltungen auszudrücken. Seine Gestalten können weder richtig sitzen noch stehen und gehen. Sie schweben. Ihre Gewänder sind nur dazu da, in wogende Falten sich aufzulösen. Keine einzige Linie läßt sich auch nur für eine kleine Spanne als Gerade denken. Jeder einzelne Schnitt verleitete den Künstler, der mit staunenswerter Technik mit dem Holzmeißel das Lindenholz bearbeitete, Kurven



SIXT GUMPP

SCHREIN UND FLÜGEL VOM HOCHALTAR ZU BREISACH

Text S. 116–120



SIXT GUMPP JOHANNES D. T.
Text nebenan

höheren Grades zu schneiden. Bei dem Versuche, dem einen und anderen Schnitte genau nachzugehen, hat sich diese Tatsache mit aller Schärfe kundgetan.

Was Hans Baldung zu Freiburg mit seiner Marienkrönung, dem berühmten Hochaltarbildnis im Münster, angedeutet, Gumpp hat es durch seine eigenartige Behandlung bis an die Grenze zum Maßlosen gesteigert, beinahe sogar übertrieben.

Nur noch einmal erreichte der Künstler die gleiche Höhe seiner Schaffens- und Gestaltungskraft. Von einem Altarwerke, das wohl nicht in seinen Maßen, — die Figuren sind 30 cm niedriger — aber in seiner gesamten Ausarbeitung unmittelbar an den Breisacher Hochaltar angeschlossen haben muß, sind nur noch die beiden Schrein- oder Baldachinfiguren: Johannes der Täufer (Abb. nebenan) und Johannes der Evangelist erhalten. Wo es ursprünglich gestanden und wie es in die 1912 versteigerte Sammlung Herdenberg gelangte, von der es das Germanische Museum Nürnberg erwarb, läßt sich nicht mehr feststellen. Schon der bloße Anblick genügt, um beide Statuen Sixt Gumpp zuzuschreiben. Die Gesichst-, Gewand- und Haarbehandlung schließen einen anderen Meister von vornherein völlig aus. Die ganze Behandlung ist noch reicher, noch virtuoser, noch schwebender als bei dem Breisacher Altarwerk. Die Köpfe mit ihrem Ausdruck gesteigerten Selbstbewußtseins führen schon in den Anfang der dreißiger Jahre. Sie gemahnen noch kaum an die aus dem übernächsten Jahrzehnte stammende Niederrotweiler Arbeit. Das wilde Flattern der Gewandung und das Überwiegen des Reintechnischen über das eigentlich Kunstlerische überschreitet allerdings schon die Grenze des Natürlichen und kommt dadurch bereits den beiden Statuen der Heiligen Felix (Abb. S. 121) und Regula zu Reute bei Freiburg im Breisgau nahe. Für die kleine Dorfkirche, deren Kaufkraft nicht so groß war als die der Amtsstadt, beschränkte sich Sixt Gumpp auf eine weniger sorgfältige Arbeit, wie wir das sonst bei ihm gewohnt sind. Die Gewandfalten sind nicht so zahlreich und reichgestaltig ausgeführt. Aber die Überfülle an Gewandstoff, die lange, immer wiederkehrende S Kurve, die Dreiecke, die bei den aufstehenden Falten am schärfsten und eindringlichsten wiederkehren, die ganze Haarbehandlung, die großen, nach unten gerichteten, kein Gehen, nur noch ein Schweben gestattenden Füße, lassen des Meisters Hand in allem genau erkennen. Zu der Regula hat die gleiche Frau Modell gestanden, wie zur Madonna des Schutzmantel- und Breisacher Altares. Nur ist sie jetzt einige Jahre älter geworden. Das rundliche Kinn, die hohe Stirne, der typische, etwas verdickte Hals, das süße, verträumte Lächeln auf den Lippen, die ganze Tracht und Haltung ist genau gleich. Der heilige Felix zu Reute und der heilige Joachim des St. Annenaltares zu Freiburg scheinen wie zwei gleichzeitige Ausgaben desselben Werkes. Die Totenstarre der Häupter, die beide Heilige als Gleichnis ihres Martertodes in Händen tragen, in ihrer überaus großen Naturwahrheit, ihren Verzerrungen, den in Todesqualen erschauernden Lippen, den qualvoll ins Ungewisse starrenden Augen, haben in der Kunst des Oberrheins kein Eben- und Nachbild. Unter allen Malern aber hat keiner so meisterhaft des Todes Schrecken darzu-

stellen verstanden als Sixt Gumpps Zeitgenosse Matthias Grünewald. Er hat ihm vielleicht auch die Anregung — aber nichts mehr als sie — gegeben. Die Ausarbeitung des Gedankens zeigt zur Genüge, daß der Künstler vor keinem Problem zurückschreckte und keine Aufgabe, mochte sie da lauten, wie sie wollte, ablehnte, sondern sie mit einer ans Stupende grenzenden Technik und Künstlerschaft löste.

Zu der heute zu Mülhausen im Elsaß sich befindenden verstümmelten Madonna stand die gleiche Frau Modell wie zu den übrigen Werken. Ihre äußere Form ist nur noch fraulicher, ihre Züge noch reifer und mütterlicher geworden. Zeitlich fallen die Regulastatue und diese zusammen. Beide tragen das gleiche Gewand mit dem viereckigen Halsausschnitt. In ihr waltet der gleiche Zug der Erhabenheit, der Gumpps Werken überhaupt eigen ist. Ob sie für sich allein gedacht war oder den Teil eines größeren Altarwerkes bildete, läßt sich bei der schlechten Erhaltung nicht feststellen. Neben der Breisacher Madonna ist sie das reifste Werk des Meisters. Wohl ist auch an ihr alles Leben und Bewegung, aber immer in den Grenzen des Natürlichen. Mutter und Kind müssen in ihrer Unversehrtheit noch weit mehr als heute auf den Beschauer mit ihrer ganz eigenen Schöne und Holdseligkeit ganz außerordentlich gewirkt haben. —

Des Künstlers Schlußwerk bildet der Altar in dem heute nicht mehr gottesdienstlichen Zwecken dienenden Kirchlein zu Niederrotweil am Kaiserstuhl. Wohl ist die ganze Arbeit noch gotisch; aber der Meister hat sich mittlerweile die Ausdrucksmittel der Renaissance angeeignet. Am meisten atmet Renaissancegeist die Enthauptungsszene des rechten Flügels. Die doppelte Balustersäule, die Muscheln als Lünettenfüllung sind gleichfalls als Renaissanceelemente anzusprechen. Sixt Gumpp war mittlerweile alt und müde geworden. Er gab sich nicht mehr die Mühe, eine neue Idee zu gestalten. Vielleicht hatte ihn auch seine Tätigkeit als Schreiner abgestumpft. Wie dem auch sei: Niederrotweil bedeutet den Ausgang des Gumppschen Schaffens. Zum letzten Male entfaltet er sein hervorragendes technisches Können in dem Versuch, das Breisacher Hochaltarwerk reliefartig für die Zwecke des Dorfkirchleins zusammenzudrängen. Das Rankenwerk ist geradeso kraus, wenn nicht barocker, die Gesichter der Hauptfiguren ähneln sich so, daß die ganze Arbeit nur als Kopie erscheint. Obschon sie in etwa, als Ganzes betrachtet, ruhiger auf den Beschauer wirkt, sind doch alle



SIXT GUMPP HL. FELIX
Text S. 120

Formen und der ganze Ausdruck bizarrer. Die Art und Weise, wie die Heiligen Michael und Johannes der Täufer in den Seitenwinkeln untergebracht sind, lassen auf eine Planänderung im Verlaufe der Arbeit schließen. So verquälte Figuren wiederzugeben, lag Gumpp sonst völlig fern.

Von einer eingehenderen Besprechung kann abgesehen werden. Soviel über die noch heute erhaltenen Schöpfungen des Meisters. Verloren sind, nach Ausweis der Freiburger Münsterfabrikrechnungen, ein Pfeiler vom

Jahre 1527, der »Roraffe«, eine phantastische Figur in der Orgel im Langhaus (1530), der Taufsteindeckel von 1539 und zwei reich mit Schnitzereien versehene Kästen in der Sakristei aus dem Jahre 1550. Wie viele andere Werke Sixt Gumpps spurlos verschollen sein mögen, können wir überhaupt nicht urkundlich belegen.

2. SIXT GUMPPS WESEN UND PERSÖNLICHKEIT

Zwischen 1485 und 1490 zu Staufen im Breisgau geboren, tritt Meister Sixt Gumpp um die Mitte des 2. Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts als fertiger Künstler auf den Plan. Wer sein Lehrer gewesen, vermögen wir nicht zu sagen, obschon der eine und andere Zug in seinen Werken an Richtlinien des großen unbekannten Kaisersberger Meisters erinnert. Wydyz, der im ersten Jahrzehnt eine Zeitlang zu Freiburg seine Werkstatt gehabt, war es sicherlich nicht. Vielleicht hat er das uns seinem Namen nach unbekannte »Bildhauerlin in der Augustinergassen«, das kurz vor ihm mehrfach in den Fabrikrechnungen des Freiburger Münsters genannt wird, gut gekannt und von ihm gelernt, was er als Bildschnitzer wissen mußte. Bis zum Jahre 1527 weilte der Künstler dauernd in seiner Vaterstadt. Hier schuf er die Dettlinger Madonna, den Annen-, Schutzmantel und Breisacher Hochaltar.

Seitdem nahm Sixt Gumpp in Freiburg Aufenthalt. In den Steuerlisten erscheint er seit dem Jahre 1533 als »meister Sixt Gumpp, der Kistler«. Das Bürgerrecht hatte er schon vorher erworben, denn es war hier wie anderwärts Stadtrecht, daß, wer in die Zunft wollte aufgenommen sein, zuvorderst das Bürgerrecht erworben haben mußte. Als Bildhauer gehörte er nach Freiburger Brauch zusammen mit den Apothekern, Steinmetzen und Maurern der Zimmerleute- oder Bauzunft an. Es war ein großer Fehler früherer Forscher, den Namen des Künstlers in der Malerzunft zu suchen, da diese ausdrücklich einen Bildhauer, »der sich des Malwerks nit annimpt«, aus ihrer Mitte ausschließt und der Bauzunft überweist. So mußten ihre Versuche von vornherein scheitern. Seine Vermögensverhältnisse waren nie besonders glänzend. In seiner besten Zeit bezahlte er einen mittleren Satz, zu Anfang und gegen Schluß seines Lebens einen etwas niedrigeren. In der Herrenstraße zu Freiburg, der ehemaligen Pfaffengasse oder Vorderen Wolfshöhle, hatte er das Haus zwischen dem Münsterpfarrhofe und der ehemaligen Münsterbauhütte erworben. Seit dem Jahre 1540 erscheint er in den Herrschaftsrechtbüchern des Freiburger Stadtarchivs als Besitzer dieses Hauses »zum Eichhorn«. Noch im Jahre 1558 hatte er jährlich 4 Schillinge zu entrichten. Einige Jahre später verlor er auf unerklärbare Weise den größten Teil seiner Habe und seines Vermögens. So hart es ihm auch ankam, mußte er doch am 15. Dezember 1564 um völligen Steuer- und Abgabennachlaß demütigst nachsuchen. Der Stadtrat beschließt am gleichen Tage »*ine seiner armut halben bedenken und billig* [*zu*] *halten.*«

Die kleinliche Streitsucht seiner Nachbarn und Zunftgenossen Balthasar Isaac und Marx Samen vergällte ihm die letzten Tage seines sorgereichen Lebens. Einige Male mußte sich sogar der Stadtrat für ihn verwenden, daß ihm nicht zu großes Unrecht geschehe. Sein hohes Alter, — er stand längst in den siebziger Jahren — muß ihm schließlich zu einer großen Last geworden sein. Seine rechtmäßigen Erben, die Männer seiner beiden Töchter Gilg Herod und Hans Semer, ließen ihm unter dem 21. Mai 1568 von Rats wegen einen Pfleger setzen. Die Stelle im Ratsprotokoll für diesen Tag: »*Sixt Gump*[*p*] *ist seiner leibsunvermöglichkeit halben uf seiner Tochtermänner ansuchen mit Hans Petern bevögtigt*«, läßt die ganze Tragik seines Künstlerschicksals ahnen. Noch vor dem Martinstag des gleichen Jahres ward er zu seinen Vätern versammelt. In der Steuerliste von diesem Tage ist seiner als Verstorbenen nicht mehr gedacht. Am 12. Februar 1569 setzten sich seine obengenannten Erben über den Nachlaß auseinander. Mit seinem Heimgang erlischt in Freiburg und sonst überall zugleich der Name Sixt Gumpp. Keine literarische oder urkundliche Quelle gedenkt seiner. Nirgends auch nur die geringste Spur einer Erinnerung an ihn. Man hatte ihn schon zu Lebzeiten nicht sonderlich beachtet und nach seinem Tode war man ihm nach Freiburger Meinung um so weniger ein Gedenken schuldig, als er es stets vorzog, seiner eigenen Wege zu gehen. Am öffentlich-bürgerlichen Leben beteiligte er sich in keiner Weise. Um die Stelle eines Zunftmeisters oder gar Ratsherrn hat er sich niemalen beworben. Er überließ es den Kleinen seiner Zeit, nach äußeren Ehren zu geizen und lebte nur sich und seiner Kunst. Die vielfach kleinlichen Kleinigkeitskrämereien der damaligen Stadtherren und Bürger waren nichts für ihn und lagen ihm auch ganz und gar nicht. Bat ihn aber ein Nachbar um eine Gefälligkeit, so schlug er sie ihm nicht aus. Mehrmals erscheint er so als Zeuge in Erbschaftsprozessen und bei Testamentsvollstrekkungen, ohne sich jedoch für seine Mühe entschädigen zu lassen. — Sixt Gumpp nahm das



P. WILLIBRORD VERKADE, O. S. B. (BEURON) KREUZABNAHME
Ausstattung einer Kapelle der Karmelitenkirche zu Wien-Döbling

Schöne im Leben und das Leben selbst in sich auf; dankbarlich er- und durchlebte er das, was er einmal geschaut. Daher auch seine herrlichen Madonnen, zu der er immer das gleiche Modell genommen. Anfangs klingen die fraulichen Formen nur leise, kaum vernehmlich an, bis sie in der Schutzmantel- und Breisacher Madonna sich zu der höchsten Offenbarung der reinen Weiblich-Mütterlichkeit gestalten. Nicht auf die Betonung des Reinkörperlichen kommt es ihm zuvörderst an; er will vor allem Seelisches darstellen. Er wußte wohl, daß die Schöne des Weibes nicht in dem Körperlichen liegt; und gerade dieses Erkennen und sein Erleben gibt in der wundersamen Ausgestaltung den Werken aus der Blütezeit seines Schaffens den ganz eigenartigen Reiz, den schon die Zeitgenossen — und die vielleicht noch mehr — wie wir erkannten.

Die Wandlungen der Kunst von der Gotik zur Renaissance sind an ihm nicht spurlos vorübergegangen. Er steht am Ausgange der Gotik seinem ganzen Wirken nach; aber einzelne Elemente, zumal die nahezu bizarren Faltungen, weisen über die Renaissance hinaus auf den Barock hin. Und doch herrscht immer die gleiche Grundstimmung, das Göttliche, Erhabene in das Gewand des Reinmenschlichen zu kleiden, die Menschengestalten aber aus der Niedrigkeit des Alltags in höhere Sphären zu erheben. Sein Leitmotiv eine kühne Phantasie, die, gepaart mit einem virtuosenhaften technischen Können, seinen Schöpfungen trotz allem Wirklichkeitsstreben etwas ungemein Leichtes und Schwebendes verleiht.

So gehören Sixt Gumpps Werke zu dem Besten, was Holzbildhauerei je am Oberrhein geschaffen.



W. F. S. RESCH, KRIEGERDENKMAL IN DER PFARRKIRCHE ZU WALLERSTEIN BEI NÖRDLINGEN

Vgl. Abb. S. 125

ZU GRÜNEWALDS ISENHEIMER ALTAR

Durch welche Ideen ist die Komposition von Grünewalds Isenheimer Altar veranlaßt? Wie kommt es, daß die abgeklärt ruhige Gestalt des Antonius neben dem schmerzzerrissenen Bilde der Kreuzigung steht? Wie erklärt sich besonders die Zusammenstellung des einmal geöffneten Altares: Mariä Verkündigung, Engelkonzert, Mutterglück, Auferstehung? Ein Beitrag zur Lösung dieser Frage sei in folgendem gegeben.

Der geschlossene Altar zeigt in der Mitte den Kreuzestod Christi, rechts Sebastian von Pfeilen durchbohrt, links Antonius, auf den ein Teufel fauchend losfährt. Der Gedanke, der diese drei Darstellungen zu einer Einheit zusammenfaßt, ist das Problem des Leidens. Grünewald sucht in künstlerischer Form die Lösung dieses Problems zu geben und zwar auf Grund christlicher Theologie und Mystik. In der Mitte stellt er darum den Leidensmann katexochen, der die Frage nach dem Ursprung und Zweck des Leidens theoretisch gelöst: das Leiden ist in Gottes Plan und soll zu Gott führen, und der die Durchführung dieser Lehre in seinem Leiden und Sterben gezeigt hat. Rechts und links von Christus stellt Grünewald als Träger des menschlichen Leidens Sebastian und Antonius, ersteren als Vertreter des körperlichen, letzteren als Vertreter des seelischen Leidens. Um die Theorie vom göttlichen Ursprung und Endziel des Leidens möglichst klar verständlich darzustellen, wählt Grünewald zwei solche Formen von Leiden, deren Ursache ersichtlich in Gottes Ordnung liegt, und deren Überwindung nur in vollkommener Hingabe an Gott möglich ist: Martyrium und Versuchung. Die Ruhe und Fassung, mit der die beiden Heiligen ihr Leid tragen, zeigt, daß sie Ursprung und Zweck des Leidens voll erkannt haben, daß sie wissen. daß im Leiden eine neue Schönheitsform der Seele heranreift und die Persönlichkeit dadurch in innigere Beziehung zu Gott tritt. »Leiden macht mir den Menschen inniglich, denn der leidende Mensch ist mir ähnlich . . . . zwar werden die Leidenden von der Welt die Armen genannt, von mir aber die Seligen, denn sie sind meine Auserwählten«, läßt



W. F. S. RESCH (MÜNCHEN) VOM KRIEGERDENKMAL IN WALLERSTEIN

Oberer Teil. Vgl. Abb. S. 124

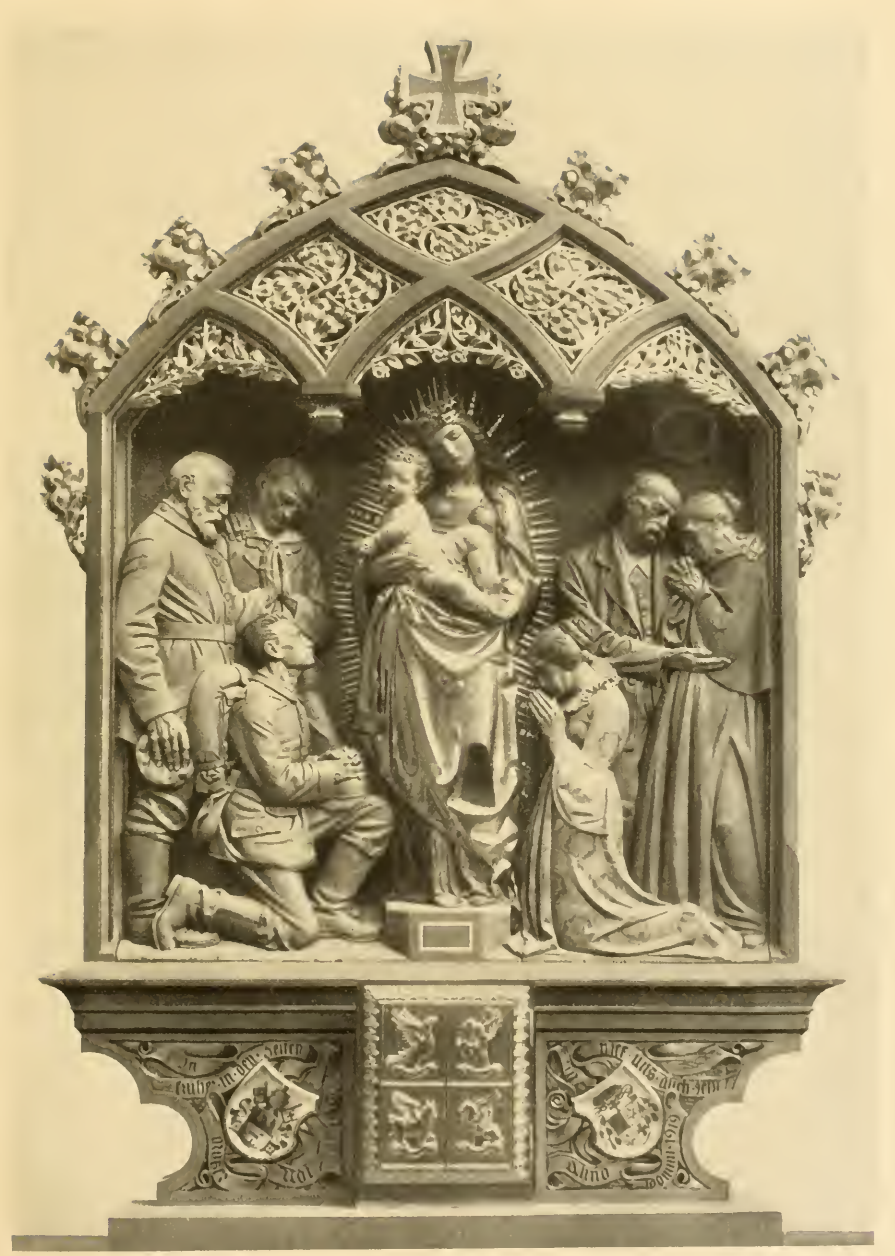
Heinrich Suso († 1365) einmal Christum sprechen. So wird die Bilderreihe des geschlossenen Altars zur Darstellung des menschlichen Leidens, das durch den Glauben als Fügung Gottes und Mittel zur persönlichen Annäherung an Gott erkannt wurde.

Der geöffnete Altar zeigt von links nach rechts gehend als erstes Bild eine Mariä Verkündigung, dann das sogenannte »Haus der Seelen« oder Engelkonzert, im dritten Bild Mariens Mutterglück, im vierten die Auferstehung Christi. Zunächst ist klar, daß das zweite Bild, wenn es nicht aus dem Rahmen der beiden Mariendarstellungen herausfallen will, in erster Linie nicht eine Personifikation der Seele oder ein Engelkonzert, geschweige denn eine heilige Katharina darstellen kann, sondern eine Szene aus dem Marienleben bedeuten muß. Mit Recht erklärt man darum neuerdings das Bild als die exspectatio partus, ein Fest, das damals in Oberitalien gefeiert wurde und den Intentionen des italienischen Bestellers entsprechen mochte.[1]) Es zeigt dann das erste Bild die Empfängnis, das zweite die Erwartung der Geburt, das dritte das Mutterglück Mariens. Unerklärt aber bleibt auch hier, wie Grünewald als viertes Bild hierzu eine Auferstehung Christi stellen konnte. Eine Lösung des Problems ergibt sich, wenn wir auf die christliche Mystik zurückgreifen. Unter Mystik als Leben versteht man die diesseits größtmögliche Vereinigung der Menschenseele mit Gott in Erkenntnis und Liebe. Ziel des mystischen Strebens ist die »unio« der Seele mit ihrem Gott in innigster Liebe. Der Werdegang dieser unio ist nun hier dargestellt unter dem Bilde Mariens, der Rosa Mystika. Deutlich tritt dies zutage im dritten Bilde, Mariens Mutterglück, das die Vereinigung Mariens mit ihrem göttlichen Kinde schildert. Auge schaut in Auge, Seele taucht in Seele. Ringsum schließt sich der abgeschlossene Garten der Mystiker, rechts blüht die Rose der Liebe, links die Feige der Erkenntnis — Symbole, die in der Mystik eine Rolle spielten. Stellt aber das Mutterglück den Gipfelpunkt der Mystik, die unio der Seele mit Gott dar, dann müssen die beiden vorausgehenden Gemälde den Werdegang, das folgende die Vollendung dieser Vereinigung zeigen.



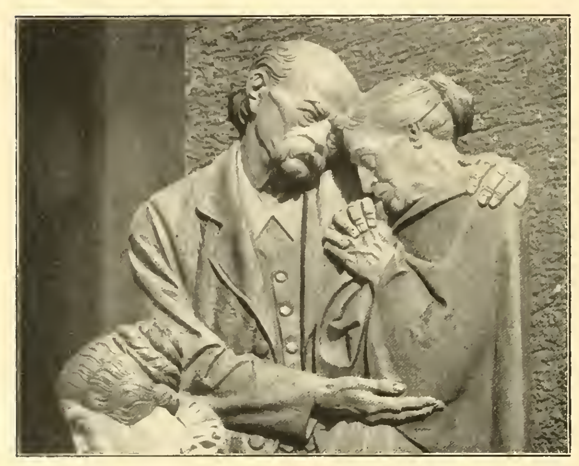
HANS FAULHABER STUDIE EINES FELDGRAUEN
Vorarbeit zu der auf S. 127 abgebildeten Gruppe

[1]) Joseph Walter im vor. Jgg., d. »Chr. K.«. D. Red.



HANS FAULHABER (MÜNCHEN), KRIEGSERINNERUNGS-ALTAR IN ST. JOHANN BAPT. ZU MAGDEBURG

Text S. 35 des Beiblattes



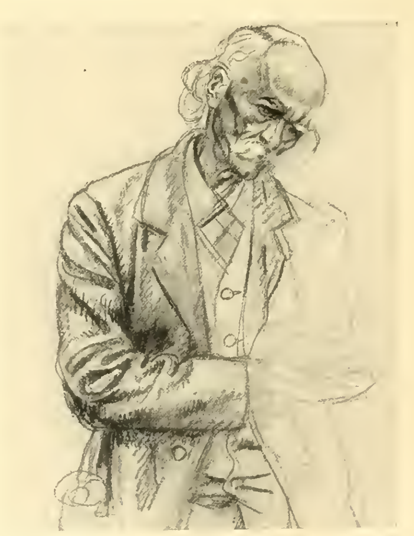
HANS FAULHABER TRAUERNDES EHEPAAR
Von der auf S. 127 abgebildeten Gruppe

Die Auferstehung Christi weist dann darauf hin, daß dieses Innenglück der mystischen Seele einst auch die Hülle des Leibes durchbrechen und auch diesen mit seinem freudigen Lichte durchstrahlen wird. Dann werden alle Erdengrößen achtlos unter ihren Füßen liegen als »Schätze, die Rost und Motten verzehren« — die Rostflecken am Panzer und die von Motten abgefressenen Spuren am Wamse der im Vordergrund liegenden Wächter deuten darauf hin — während sich der verklärte Mensch zum Himmel erheben wird. Die Wundmale des Auferstandenen, die mit derselben Gloriole wie das Haupt ausgestattet sind, weisen noch einmal zurück auf das Leiden, das im ersten Zyklus dargestellt ist, und zeigen, daß dieses kein Hindernis in der seelischen Entwicklung bedeutet. Im Gegenteil, scheinen die auf dieselbe Höhe wie die Augen erhobenen Wundmale der Hände zu sprechen: Durch Leid sehend geworden.

Auf diese Weise würde die Zusammenstel-

Die Verkündigung offenbart sich unter diesem Gesichtspunkte als den Beginn des mystischen Lebens: das Hereinbrechen des Übernatürlichen in die natürliche Welt. Die Seele selbst macht sich durch Gebet und Lesung der Hl. Schrift für die Aufnahme des Übernatürlichen empfänglich. Dann tritt das Übernatürliche mit Wucht in die irdische Sphäre ein. Wohl wendet sich die Seele noch zurück, wohl fehlen ihr anfangs die Qualitäten zum vollen Verständnis der neuen Welt, die sich vor ihren geblendeten Augen öffnet. Aber schon schwebt der Hl. Geist über sie herab und das neue übernatürliche Leben beginnt in ihr zu keimen.

Das zweite Bild, die exspectatio partus, zeigt dann das Heranreifen des übernatürlichen Lebens in der Seele. Ungeahntes Glück erfüllt das Herz, das Auge sieht den Himmel offen und Gottes Engel umspielen die Seele mit heiligen Tönen. — Ekstase und Visionen waren stets Lieblingsgedanken der Mystiker. — Das dritte Bild zeigt dann die Vollendung des mystischen Innenlebens, Gott und die Seele sind eins geworden. Alles Irdische versinkt. Was der Glaube lehrt, ist zum persönlichen Erlebnis geworden. Die Seele empfindet Gottes heilige Gegenwart, sie schaut gleichsam den Unendlichen. Der Himmel hat sich geöffnet, um ihr schon in diesem Leben eine Vorwegnahme jenes Glückes zu gewähren, das nur der Seligen Anteil ist, von denen es heißt: Sie werden Gott anschauen.



HANS FAULHABER STUDIE
Vgl. obige Abbildung

lung der beiden Zyklen des Isenheimer Altars eine einheitliche und befriedigende Erklärung finden. Ein genaueres Studium der Frage würde wohl unschwer aus der mystischen Literatur Belegstellen für die angeführten Ideen bringen und so das Material liefern zur Untersuchung der Frage, wie weit Grünewald mit diesen Vorstellungen vertraut und von ihnen beeinflußt war[1]). M. Müller

LANDSHUT UND TRAUSNITZ

Von ANNA BLUM-ERHARD

(Abb. S. 132)

Die Isar hat ihr lichtgrünes, für München typisches Kleid und den sturzbachgleichen Lauf, die wilde, vom Gebirg überkommene Strömung bereits abgelegt, wenn sie die ehemalige Residenz der niederbayerischen Herzöge einlädt, sich in ihr zu spiegeln. Sie ist ein Niederungsstrom geworden; braungrün und sanfter sind ihre Wellen, und ihre Kraft ist auf und ab dienstbar gemacht worden den großen Mühlen und Fabriken, durch die sich Landshut wetteifernd in die Reihe der süddeutschen Industriestädte stellt.

Das linke Ufer ist von den Höhenzügen verlassen worden. Zur Rechten schieben sich noch immer kleine, waldige oder obstbaumbestandene Hügel heran, auf deren einem Ludwig zu Beginn des 13. Jahrhunderts eine Feste begann, zum Schutz der bürgerlichen Talansiedelung. Damals trug beides, Ort und Burg, die Bezeichnung Landshut. Erst viel später ist für das dräuend über den Zuzugswegen ragende trutzige Bauwerk der den Feind warnende Name »Trausnitz« entstanden.

Sie ist eine der vielen im Land verstreuten Burgen der Wittelsbacher; auch an ihr offenbart sich der eifrige Schönheitssinn, der nie das Nur-Nützliche herrschen läßt — auf breiter Basis einfach gegliederte Formen, von einigen festen, unter ihrem Dache wie unter einer Kappe vorlugenden Viereckürmen unterbrochen; zu denen von unten her die Befestigungsmauer mit dem Schmuck ihrer ins Buschgrün verstreuten kleineren Warttürme emporklettert. Außer der breiten Fahrstraße, an deren Wendungen mancherlei malerische Motive auftauchen und die an Schloß und Hofgarten vorüber, die südlich gelegenen Ortschaften aufsucht — führt ein durch flache Stufen in aller Steilheit



HANS FAULHABER STUDIE

Vgl. Abb. S. 127 und 128

bequemer Fußweg, ein Treppenweg, rasch und geradeaus von den letzten Häusern der Altstadt in den Burghof.

Bevor wir ihn betreten — der lange Zeit hindurch Schauplatz für militärische Übungen und Kriegsgefangene gewesen — fesselt uns noch die Stadt. So recht ihr Wahrzeichen ist der von eifrigen Dohlen umschwärmte mächtige Turm der Hauptkirche, deren Schutzpatron Mar-

[1]) Vgl. den ausführlichen gedankenreichen Aufsatz im vor. Jg., S. 73 ff. von Joseph Walter. Von diesem Autor werden wir demnächst eine Abhandlung über das früher als Engelkonzert bezeichnete Bild veröffentlichen, in dem der obige Wunsch des Herrn Verfassers erfüllt wird. D. Red.



PHILIPP SCHUMACHER (MÜNCHEN) KRIEGSGEDÄCHTNISTAFEL IN MARIA EICH BEI MÜNCHEN

Text in dem Beiblatt zu Heft 2 und 3, S. 14

tinus ist. Auch ihr Schiff ist innen und außen von starker Wirkung. Staunend schwingt sich unser Blick in dem lichten Raum mit den schlanken Säulenpfeilern, die sparsam kanneliert, von keinem Zierat und keiner Empore gehemmt zur Wölbung hinan. Aber noch überraschter folgt er von der Straße aus — über die Dachung des gewaltigen Schiffs der Kirche — der Riesenhöhe des schöngegliederten, von anschmiegenden Rundtürmchen flankierten Turmes in die blauen Lüfte. Die gehören so recht zum Bild der Stadt, wie ein Goldgrund zum alten Gemälde. Wie eine Verzeichnung wirkt es, wenn das Firmament grau und dunstverhangen ist! Denn um das festliche Gepränge dieser hochgetürmten Dächer und vielgestaltigen Giebel, die alle wie mit Augen in die breitangelegten Straßen hereingucken, und ihres Anführers, des heroischen Martinsturmes, recht zur Geltung zu bringen, müssen sie sich vom Blau des Himmels abheben. Sie wirken dann wie eine bildgewordene fröhliche Fanfare und wir brauchen nur ein wenig rege Fantasie, um Hufschlag und Trompetenstöße zu vernehmen und den Hochzeitszug Georgs des Reichen die Straße heranwallen zu sehen, der um 1475 die Residenz Landshut mit ungewöhnlichem Pomp erfüllte und durch die steinwerkreichen Portale in die Kirche wallte. Wir sehen auch die schöne Hedwig, die er sich aus dem fernen Polen geholt, mit strahlendem Blick in diese Ehe schreiten, die ihr dann freilich nicht die Erwartungen stillte, mit denen sie sie begonnen. Nicht nur, daß der ersehnte Erbe ausblieb und die Umwälzungen in der Erbfolge, die der reiche Georg vornahm — seiner an den Pfälzer verheirateten Tochter zulieb — das Land mit Krieg überzogen — diese Wirren hat sie wohl nicht erlebt. Aber wir begegnen ihr später, getrennt vom Gatten, in der abgeschiedenen Stille des Burghauser Schlosses, von dessen Fenstern sie wohl öfter als nach den Alpen nach der Stätte ihres jungen Glücks hinübersah . . . und träumte. Denn in nichts konnte sich ihr jetziges Leben in der strengen Kemenate mit dem Glanz der Landshuter Hofhaltung messen; hier hohe düstere Gemächer — und Langeweile; dort helle buntbemalte Säle, weites Gelände

zu Füßen, ein rascher Fluß, der ostwärts strömte und vielleicht — sie wußte das nicht so genau — Heimatgaue bespülte. Hier ein vom steilen Abhang nur karg bemessenes Gärtchen mit Rosmarin und Epheu, ein enger strenger Hof und als einzige Abwechslung die Messen in der kleinen Kapelle oder der Besuch und die geistlichen Ermahnungen des Kaplans. Dort Tanz und Spiel — Tourniere im weiten Raume des Hofs — breite Bogengänge, Ritter und Gäste . . .

Die Wittelsbacher haben die Trausnitz, haben Landshut gegründet. Beide Entstehungen fallen in den Beginn des 13. Jahrhunderts. Das ältest erhaltene Stück Innenraum ist die schöne romanische Schloßkapelle mit den Halbfiguren der Apostel an der Empore. Aus den Jahren um 1400 stammt der Bau der 110 Meter tiefen, in Bruchstein gehauenen Zisterne, deren Eimer an starken Ketten das Wasser vom Grund der Isar schöpften. Großzügig ist der ganze Schloßbau auf dem Hügelvorsprung angelegt. Im einen Teil ist jetzt das Archiv von Niederbayern untergebracht — der andere Flügel birgt im ersten Stockwerk jene reich bemalten farbenfrohen Säle, in denen die Herzöge wohnten und Hof hielten. Prächtige Kachelöfen legen von der Töpferkunst des Mittelalters Zeugnis ab. Ein Gemach enthält die Galerie der fürstlichen — Hofnarren in Ölgemälden. Eine Wendeltreppe, die sogenannte »Narrentreppe«, überrascht durch die — leider wie auch die Saalbilder — z. T. übertünchten, ausgezeichneten Fresken, schalkhafte und ernste lebensgroße Gestalten, die Szenen aus Dantes Göttlicher Komödie vorstellen sollen.



GEORG SCHREINER (REGENSBURG) KRIEGERDENKMAL

In St. Emmeram zu Regensburg. — Text S. 34 des Beiblattes

Das obere Stockwerk ist »wohnbar« gemacht worden unter König Ludwig II., mit Holz an Wänden und Decken vertäfelt und mit entsprechenden Möbeln ausgestattet und Vorhängen, deren prachtvoller Brokat und Seidenstoff von seiner Prunkliebe zeugt.

Aber gern schweift von hier der Blick durch die Fenster, die das weite Land mit den buntverstreuten Ortschaften, alten Kirchlein, Schlössern und Herrensitzen beherrschen und dem mächtigen Martinsturm in den Glokkenstuhl und auf die Kranzgesimse seiner Helmspitze schauen.

Das weite Land — das reiche Land! Acker an Acker, Wald an Wald, Obst und Wiesen! In den Zeiten der Absperrung vom Ausland muß solch eine Zugehörigkeit doppelt geschätzt werden. Landshut ist die Zentrale für dies fruchtbare Gebiet. Und über Landshut liegt nicht die tote Stille andrer, von der Erinnerung an einstige Bedeutung zehrender Orte gebreitet. Nicht wie Burghausen, das der einstige Salzhandel flüssewärts aufblühen ließ und das die Gnade der Herzöge begabte, ist seine Rivalin in der fürstlichen Gunst in sich selbst zurückgesunken. Burghausen hat unter der politischen Abtrennung des ihm vorgelagerten Innviertels gelitten; es ist an die Grenze gepreßt worden. Das hat seinen Aufschwung gehemmt. Landshut ist Mittelpunkt geblieben, wenn auch in anderer Beziehung als früher. Es hat den Wohnsitz der Herrscher, es hat auch die ihm auf kurze Dauer verliehene Universität an München abgegeben. Aber doch quillt und quirlt



HANS BLUM LANDSHUT, MARTINSKIRCHE UND TRAUSNITZ
Text S. 129—133

als blättere man lustige Bilderbogen durch. Es stimmt heiter und regt an. Es ist, als hätten die Baumeister ein Wettspiel begonnen, vom alten Toreingang bei der Brücke an, wo seitlich die bescheidene »Stadtwohnung« der Herzöge wie eines neuzeitlichen Torwärters Bude anmutet, bis zum oberen Trausnitztor, wo über dem Dreihelmwappen der Stadt die wundervolle Kreuzigungsgruppe hingemalt ist — sich gegenseitig zu übertrumpfen in Einfällen und Launen — an Treppen und Stufen, an Schnecken und Bogen — bis endlich derjenige den Sieg davontrug, in dessen stolzem Bau dann Georg der Reiche bei seinen Hochzeitsfeierlichkeiten Wohnung nahm.

Das schon erwähnte Sterzing hat auch für den Eckerker des Landshuter Rathauses das Vorbild abgegeben, und echt tirolisch muten die Laubengänge an, die durch die halbe Altstadt die Eingänge der Häuser betreuen. Mancher hübsche alte Hof hat sich in den tiefgeführten Häusern bewahrt, ebenso wie die schönen Wölbungen in ihrem Erdgeschoß, und das breite Ladenfenster der alten Handelsstadt, die schon in ihren weiten offenen marktplatzartigen Hauptstraßen sich als solche dokumentiert.

es von Leben. Eine rege Industrie auf den verschiedensten Gebieten hat zwar Vorstädte geschaffen, die nicht in den Schönheitstyp der inneren Stadt passen — aber sie haben ihre Schlöte und Maschinen anständigerweise »vor den Toren« aufgestellt. Ist also der Anblick von weitem und von der Höhe kein ungetrübter für das Auge des Künstlers, so bieten ihm doch die drei Hauptstraßen, Altstadt, Neustadt und Untere Freyung und die sie verbindenden Gassen immer noch Bilder genug, an denen er sich die alte Zeit freudig und hemmungslos aufbauen kann. Die Randverzierungen der Giebel, die nicht wie in den meisten Inn- und Salzachstädten wie in Burghausen, Tittmoning, Mühldorf, ja wie in Sterzing, nur eine gewisse stattliche Höhe pomphaft über flache Dächer hinaus vortäuschen wollen — diese Randverzierungen sind von einer geradezu staunenswerten Mannigfaltigkeit, an der sich von der strengen Gotik bis zum Launischen, Gefälligen des Barock jedes Jahrhundert und jede Kunstströmung versucht hat. Immer wieder entdeckt man eine noch übersehene, reizvolle Schöpfung, die sich vom Dachfirst in den Himmel hineinbaut — es ist,

Wir können Landshut nicht verlassen, ohne den herrlichen Schloß-, d. h. »Hofgarten« mit seinen an- und absteigenden Pfaden und Serpentinen, den seltenen Bäumen, kleinen versteckten Weihern und prächtigen Ausblicken besucht zu haben und dabei Heilig Blut, das uralte Kirchlein hinterm Dorfe Berg, zu entdecken. Zwei schlanke Rundtürme, eine Seltenheit in der Gotik, flankieren die durch das Gezweig der Bäume hinter Schloß und Hofgarten herschimmernde Vorderseite; ein kleiner Gottesacker mit einigen gräflichen Gruften umfriedet den Bau. Nahebei fällt ein stattlicher Schloßbau mit der architektonisch wohlüberlegten Krönung durch zwei barocke Schornsteine auf — und eine Menge verstreuter, malerischer Gehöfte inmitten reicher Obsthalden, reizvoll durch alte moosübersponnene Hohl-

ziegeldächer, durch anmutige Erker und vorspringendes Obergeschoß. Das ist Berg, die alte Hofmark.

Von hier schweifen die Straßen höhenwärts durch Äcker, aus denen trillernd die Lerche aufsteigt, und durch Wälder, die der Ruf der Holztaube belebt — und freigegeben ist der Ausblick ins Gebirg. Die Isar windet sich unten im Tal donauwärts, immer niederer werden die Höhen, die sie geleiten, immer flacher das Land. Aber man hat gelernt, dies flache Land, unsre mit reichem Ertrag gesegnete Vorratskammer, mit anderen Augen zu betrachten als vor dem Krieg, wo es wie ein Stiefkind hinter den Bergen Oberbayerns und des Allgäus hintanstehen mußte, und woselbst seine prächtigen, architektonisch interessanten Orte eine terra incognita für manchen guten Deutschen waren.

DER ERFURTER DOM

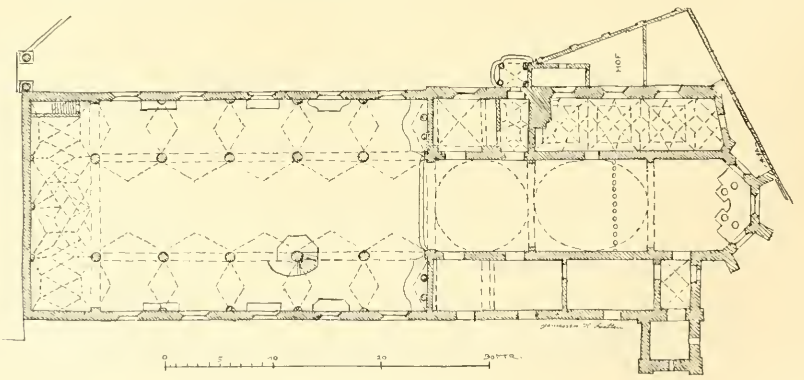
Im Laufe des Sommers 1912 sind die Renovierungsarbeiten im Schiff des Domes vollendet worden. Nach Beseitigung der blauen Deckenfarbe zeigt sich auch dieser Teil des erhabenen Gotteshauses in wirkungsvoller Schönheit. An den schon früher erwähnten hochgotischen Chor (Jahrg. VII, Heft 11 dieser Zeitschr.) mit seinen zwölf prachtvollen alten Fenstern schließt sich der jetzige Chorhals, das Presbyterium der alten romanischen Basilika aus dem 12. Jahrhundert, als Bindeglied zwischen Chor und Langhaus an. Letzteres setzt sich zusammen aus den Überresten des Querschiffs des alten Baues und einem vollständigen Neubau aus dem 15. Jahrhundert. Dieser wurde an Stelle der alten, baufälligen Basilika errichtet. Nachdem dieselbe



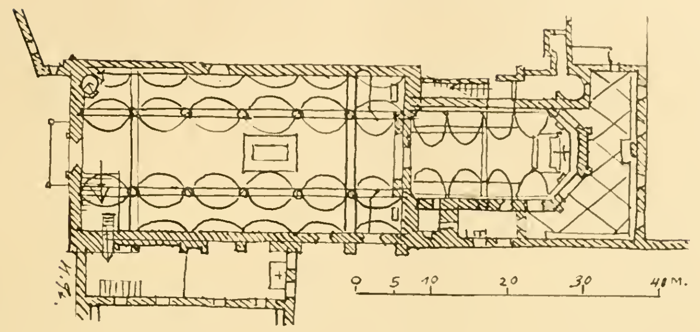
DER ERFURTER DOM — *Text oben und S. 134*

abgetragen, wurde an die noch vorhandenen Überbleibsel des Querschiffs der neue Teil angebaut. Über den Anfang dieses Bauwerks berichtet uns eine in Stein gehauene Inschrift an einem Strebepfeiler der nördlichen Wand: »Anno domini M.cccc.lv. in die Panthaleonis incepta est hec structura.« Jedenfalls um Raum zu gewinnen, machte man das neue Gebäude so breit, wie das alte Querschiff lang war. Noch vor seiner Vollendung wurde der Bau samt der benachbarten Severikirche 1472 durch einen großen Brand zerstört, aber bald wieder hergestellt, so daß schon im Jahre 1476 die Kirche wieder geweiht werden konnte. Der ganze Raum präsentiert sich in seiner neuen Gestalt als eine große Hallenkirche mit spätgotischen Formen. Acht mächtige Pfeiler, in der Breite des Chorhalses voneinander entfernt, tragen das herrliche Sterngewölbe, welches in einer Höhe von 19 Metern die drei gleichhohen Schiffe überdeckt. Die Gewölberippen vereinigen sich im Mittelschiff auf den ganz einfachen, runden Kapitellen der rings um die Pfeiler sich anlehnenden Dienste und an der Südwand auf aus der Mauer hervorstehenden Konsolen, während an der Nordwand schlanke Halbsäulen ohne jede Unterbrechung durch Kapitelle gleich in die Gewölberippen übergehen. Eine auffällige Erscheinung an diesem Gebäude ist die, daß die Seitenschiffe breiter sind als das Mittelschiff und zwar in einem Verhältnis von 13 zu 11. Trotz dieser und noch einiger anderen Unregelmäßigkeiten dieses Bauwerks, wie z. B. die verschiedenen Längen der Seitenwände und die ungleiche Breite des Querschiffs, bieten sich dem aufmerksamen Beschauer architektonische Bilder von ausgezeichneter Schönheit. Erwähnt seien nur der Durchblick vom Westportale längs der Achse zum Hochaltar im Chor (Abb. S. 133) und ein solcher von der westlichen Ecke des südlichen Seitenschiffs in der Diagonale zum nördlichen Abschlusse des Querschiffs. Bei letzterem Bilde gewinnt man auch den besten Überblick über das bereits erwähnte Sterngewölbe. Leider wird der Eindruck des Ganzen gestört durch nicht ganz einwandfreie bunte Glasfenster aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Störend wirkt noch für Kenner die große Kanzel aus Holz, auf der drei Prediger auf einmal bequem Platz hätten, und die wie die Kanzel aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts stammende hölzerne Orgelbühne über dem westlichen Eingange. Neben dieser erhebt sich bis in die Decke ein turmartiger Aufbau von Stein und Holz in Formen der deutschen Renaissance als Baptisterium. Die Aufmerksamkeit der Besucher erregt ein großes Ölgemälde auf der Steinwand aus dem Jahre 1499, welches einen bedeutenden Teil der südlichen Wand bedeckt und Christophorus darstellt. Unter diesem Bilde hat der Grabstein des Grafen von Gleichen (13. Jahrh.) Aufstellung gefunden. Ein in Sandsteinrelief ausgeführtes Sakramentshäuschen aus dem 16. Jahrhundert, vor welchem der Sarkophag der Heiligen Adelar und Eoban, Genossen des hl. Bonifatius, aufgestellt ist, und zwei neue in Sandstein ausgeführte gotische Altäre schließen das südliche Seitenschiff nach Osten ab.

F. Schmidt



GRUNDRISS DER HL. KREUZKIRCHE ZU AUGSBURG. — *Vgl. Abb. S. 135. Text S. 136*



GRUNDRISS DER HL. KREUZKIRCHE ZU INNSBRUCK. — *Vgl. Abb. S. 134. Text S. 136*

DIE HL. KREUZKIRCHE IN AUGSBURG, DAS VORBILD DER HL. KREUZKIRCHE IN INNSBRUCK

Von HUGO STEFFEN, Architekt, München

(Vgl. Abb. S. 134 und 135)

Die um ungefähr 50 Jahre ältere Hl. Kreuzkirche in Augsburg zeigt in ihrem Grundriß die gleiche Anlage, wie die Hl. Kreuz- und Hofkirche zu Innsbruck, welcher sie, nach dem Wunsche Kaiser Maximilians I. bezw. König Ferdinands I., zum Vorbilde diente. Ersterer weilte wiederholt in Augsburg, als er den Gedanken gefaßt hatte, für sich und seine Ahnen ein mächtiges Denkmal in einer Kirche zu errichten, das Zeugnis ablegen sollte von der Frömmigkeit und Kunstliebe Maximilians und des habsburgischen Hauses. Die seinerzeit zwischen beiden Monarchen und der Innsbrucker Regierung gepflogenen Verhandlungen, desgleichen die alten Bauakten sind für beide Kirchen von hohem Interesse. Freilich zeigte sich einstmals die Augsburger Hl. Kreuzkirche in einer andern Gestalt, als sie jetzt vor uns steht, namentlich in ihrem prunkvollen spätgotischen Innern. Ihre Wände waren, wie berichtet, mit farbigem Marmor bekleidet, während die unteren Flächen in goldstrotzendem Holzschnitzwerke prangten. Weiter wird von stimmungsvollen Teppichen, prächtigen Chorstühlen, reichbemalten Gewölben und glitzernden Kronleuchtern gesprochen, aber von all diesen Schätzen ist, infolge mehrfacher Umbauten, nichts übriggeblieben.

Kein Wunder, daß den kunstbegeisterten Fürsten ein solch auserlesenes Gotteshaus mächtig anzog und zum Vorbild seiner Pläne wurde. Aber wie so viele mittelalterliche Kirchen, mußte auch diese im Wechsel der Jahrhunderte mehrfache Neubauten und Restaurierungen über sich ergehen lassen, die ja auch ihrer Innsbrucker Schwester nicht erspart blieben. Beide Gotteshäuser sind Hallenkirchen mit sechs Jochen, Seitenschiffen und runden Säulen; auch zeigen ihre Schiffe fast die gleichen Maße, nur mit dem Unterschiede, daß der Chorbau in Augsburg um das Doppelte länger ist als bei der Innsbrucker Kirche.

Zwei der denkwürdigsten Gotteshäuser Augsburgs liegen jetzt, nur durch einen schmalen Hof getrennt, friedlich nebeneinander, das eine dem katholischen, das andere dem protestantischen Kultus dienend. Es sind die beiden Hl. Kreuzkirchen. Die älteste von beiden ist die in Rede stehende katholische Hl. Kreuzkirche. An ihrer Stelle stand einst ein romanisches Gotteshaus, von dem nur noch der Turm erhalten blieb. Die historischen Anhaltspunkte über die Baugeschichte widersprechen sich oftmals, wie dies bei alten Denkmälern infolge der damaligen Auffassung der Sprachweise oft der Fall ist. An dem stehengebliebenen romanischen Turm wurde nun die jetzige lange Chorpartie, die damals nebst Seitenkapellen die ganze Kirche bildete, angebaut. Einer Inschrift zufolge ist dieser Kirchenbau, welcher also zu jener Zeit bloß die Hälfte der jetzigen Baufläche einnahm, 1476 vollendet worden. Da aber der verhältnismäßig kleine Raum nur kurze Zeit den Anforderungen genügte, erweiterte man das Langhaus um sechs Joche, als deren Baubeendigung eine Urkunde das Jahr 1508 angibt. Am 25. März genannten Jahres soll die Einweihung feierlich vor sich gegangen sein. Vom 1. bis 28. März 1508 verweilte Maximilian zum letzten Male in Augsburg, wo er, wie aus seinen Briefen hervorgeht, die Kirche wiederholt besichtigte. In jener Zeit reifte in ihm der Plan zur Erbauung einer neuen Hofkirche.

Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Augsburger Hl. Kreuzkirche in der Formensprache der Zeit umgebaut. Ein Stich aus jener Epoche zeigt den damaligen Baubestand. 1716 bis 1720

unterzog man die Kirche abermals einem Umbau in barocken Formen, welchen der um die damalige Zeit bedeutende Architekt und Maler Jakob Herkomer ausführte, derselbe Meister, der auch den Umbau des Klosters St. Mang bei Füssen, an der Grenze Tirols, vollzog und mit jetzt noch bestehenden herrlichen Fassadenmalereien schmückte[1]). Aus gotischer Zeit hat sich noch im Innern der Kirche das reiche Gewölbe der Orgelempore unter dem letzten Joche und die laut Inschrift 1476 vollendete Seitenkapelle an der Nordseite des Chores mit prächtigem Netzgewölbe erhalten. Hat die Spätrenaissance hier Treffliches durch ihre im Einklang mit der mittelalterlichen Architektur gehaltenen Formen hinterlassen, so trifft man auch auf manches tüchtige Können der Barockzeit sowohl im Innern als im Äußern des Gotteshauses. Wurde in der Spätrenaissancezeit, die bekanntlich mehr Achtung vor der mittelalterlichen Kunst besaß als die Barockperiode, das Innere der katholischen Hl. Kreuzkirche so ziemlich verschont, um so rücksichtsloser verfuhr letztere mit dem Bestehenden. Das mittelalterliche Gewölbe wurde eingeschlagen und durch den Speicher zwischen Langhaus und Chor jener auf quadratischer Form mit Zwickelüberführung gehaltene runde Kuppelbau errichtet, nach Art der italienischen Kirchenbauten. Den gotischen runden Säulen wurden korinthische Kapitäle gegeben und darauf ein antikes Gebälk zum Tragen des neuen Gewölbes gesetzt.

Wenn auch die Kirchenanlage aus mittelalterlicher Zeit, die die beiden habsburgischen Kaiser begeisterte, uns Nachgeborenen als besonders prunkvoll geschildert ist, so müssen wir doch zugeben, daß auch das jetzige Innere einen feierlichen, monumentalen Eindruck hinterläßt.

Das Interesse, welches wir der Augsburger Hl. Kreuzkirche entgegenbringen, liegt jedoch in dem Umstand, daß aus alten Berichten sowie dem Briefwechsel Kaiser Maximilians und König Ferdinands hervorgeht, daß diese mittelalterliche Kirche in ihrem prangenden alten Bestande beide Fürsten mächtig anzog und vorbildlich wurde zu der von ihnen geplanten Gedächtniskirche zum Hl. Kreuz, der Hofkirche Innsbrucks. Doch, wie schon erwähnt, ist von der ursprünglichen Augsburger Hl. Kreuzkirche nichts Wesentliches mehr auf uns überkommen als ihre einfache Grundrißanlage (Abb. S. 134). Jedoch genügt schon dieser Anhaltspunkt, um im Vergleiche mit dem Grundrisse der Hofkirche in Innsbruck eine überraschende Ähnlichkeit zu finden. Kaiser Maximilian ließ durch den Augsburger Baumeister Vetter Pläne zur Erbauung seiner Hofkirche für Innsbruck fertigen. Der Augsburger Stadtschreiber und Geschichtsgelehrte K. Peutinger mußte Maximilian in Betreff genealogischer Dinge für Errichtung eines im großen Stile geplanten Denkmals für den Kaiser und seine Ahnen, das die Kirche aufnehmen sollte, zur Seite stehen. Maximilian starb jedoch 1519, ehe der Bau in Angriff genommen werden konnte. Inzwischen waren aber zu jener Zeit schon mehrere Modelle, selbst einige Statuen im Gusse für das großangelegte Monument fertiggestellt. Seinem Nachfolger, König Ferdinand, späteren Kaiser Ferdinand I., war es vorbehalten, den Plan Maximilians zur Ausführung zu bringen. Im Jahre 1553 war der Bauplatz nach langen Verhandlungen mit der Innsbrucker Regierung endgültig festgestellt.

Kaiser Ferdinand kam nach dem Tode Maximilians wiederholt nach Augsburg und aus einem Schreiben an den Maler Dax daselbst geht hervor, daß er diesen veranlaßte, Aufnahmen von der Kirche zum Hl. Kreuz zu fertigen, die dem Baumeister Vetter als Grundlage für die neu anzufertigenden Pläne dienen sollten. Endlich, nach langen Verzögerungen infolge des Türkenkrieges, wurde der Innsbrucker Kirchenbau im Jahre 1557 in Angriff genommen und am 14. Februar 1563 in Gegenwart Kaiser Ferdinands I., seines Sohnes und der fünf Töchter eingeweiht. Die Grundrißidee ist ganz die gleiche wie bei der Hl. Kreuzkirche in Augsburg nur mit dem Unterschiede, daß der Chor reduziert wurde (Abb. S. 135). Auch soll sie im Innern mit ihren sechs Jochen und runden Säulen die gleichen Gewölbe getragen haben. Im Wechsel der Zeiten, durch Umbauten und Restaurierungen hat freilich die Innsbrucker Hl. Kreuz- und Hofkirche fast noch mehr Veränderungen erlitten, als das in Rede stehende Augsburger Gotteshaus zum Hl. Kreuz. Von dem einst gepriesenen Schatzkästlein der bildenden Kunst, worüber die alten Berichte von der Augsburger Hl. Kreuzkirche zu erzählen wissen, hat sich allerdings, wie gesagt, aus der Stilepoche des späteren Mittelalters und der Frührenaissancezeit auf unsere Tage so gut wie nichts erhalten. Nur die nackten Umrißmauern und einige prächtige Gewölbe der spätgotischen Epoche sind geblieben. Ihr Äußeres repräsentierte sich einst in stumpfgelbem Ziegelrohbau, davon verschiedene Flächen verputzt und mit lebhaften Gemälden geschmückt waren, denn, wie bekannt, war Augsburg die Stadt, deren Häuser und Kirchen einst in prächtigem Farbenkleide prangten.

[1]) Vgl. »Der Pionier«, XI. Jg., S. 43.





H. Huber-Sulzem. pos. Galerie 3156 Ges. f. christl. Kunst, München

PARVUM QUANDO CERNO DEUM INTER MATRIS BRACHIA,
COLLIQUESCIT PECTUS MEUM INTER MILLE GAUDIA. Saec XV.



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HERR DER HEERSCHAREN

Text S. 144

DER TIROLER MALER EMANUEL RAFFEINER

(Abb. S. 137—148)

Auf dem Gebiete der großen kirchlichen Schmuckmalerei, des Altar- und sonstigen religiösen Tafelbildes sind in Tirol nur wenige Künstler tätig. Einer von ihnen ist der bei Innsbruck wohnhafte Emanuel Raffeiner. Er ist am 9. April 1881 zu Schwaz im Unterinntale als Sohn eines Altarbauers zur Welt gekommen, also recht eigentlich schon für die christliche Kunst geboren. Für die Sicherung seines Glaubenslebens sorgte die im tirolischen Volke und so auch im väterlichen Hause lebendige Frömmigkeit, die der Erziehung des Knaben von selbst die Wege wies. Die ersten Anregungen für die hohe Kunst verdankte er der feinsinnigen Mutter. Eifriger Wunsch des strengen Vaters war es, daß Emanuel sich der von ihm selbst betriebenen Schnitzerei zuwende. Doch machte sich schon früh dessen Begabung für die Malerei geltend; ihr sich zu widmen war des Knaben heißestes Sehnen. Als ihm eines Tages — er war damals erst zwölf Jahre alt — eine Abbildung des Lionardoschen Abendmahles in die Hände fiel, geriet er in eine fast fieberhafte Erregung. Mit wahrem Feuereifer warf er sich sogleich darauf, das Meisterwerk zu zeichnen, und freute sich, daß ihm die schwere Arbeit leidlich glückte. Noch lange Zeit wirkte jenes Ereignis in der Seele des Knaben nach. Zu den frühesten Erscheinungen seines künst-



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) ENGELSTÄNDCHEN

Text S. 145

lerischen Strebens gehörte auch, daß er sich bemühte, Körper, Hände, Füße, Köpfe ohne Vorbild, rein aus dem Gedächtnisse zu zeichnen. Die eifrigsten Studien seiner späteren Zeit haben diese Neigung nicht unterdrückt, der der Künstler vielmehr noch heute huldigt; er hat dabei so große Vollkommenheit herausgebildet, daß er mit völliger Sicherheit auch Porträts aus dem Kopfe malt. — Als der Knabe 14 Jahre alt geworden war, brachte ihn der Vater auf die Gewerbeschule zu Innsbruck. Inmitten seiner Ausbildung für die Schnitzerei versäumte doch Emanuel keinen freien Augenblick, um zu malen, und schnell machte er in seiner Lieblingskunst so bedeutende Fortschritte, daß endlich der Vater seinen Widerstand aufgab. Nun kam der junge Raffeiner in die Lehre des Freskomalers Heinrich Kluibenschädl, bei dem er bis 1897 blieb, schon als Anfänger mit der Zeichnung von Kartons beschäftigt. Die Praxis der malerischen Technik, vor allem des Fresko, war es, in die jener Lehrer ihn treulich und mit bleibendem Erfolg einführte. Ein Jahr hindurch (1898) genoß Raffeiner alsdann den Unterricht des in Innsbruck tätigen Albrecht von Felsburg, der vor allem auf größte Sorgfalt der Zeichnung Wert legte und viel nach



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) DIE MUTTER

Text S. 144

Werken alter Meister arbeiten ließ. Von da ging er dann nach München. Dort war Raffeiner Schüler von Martin von Feuerstein und bildete sich außerdem durch fleißiges Kopieren in der Alten Pinakothek. In den Jahren 1904 und 1905 war Raffeiner Mitarbeiter M. von Feuersteins bei den Malereien in der deutschen Nationalkapelle zu Padua. Nachdem er alsdann noch eine kurze Zeit bei Wilhelm von Diez gearbeitet hatte, begann er seine selbständige Tätigkeit in Tirol. Sogleich wurden ihm zahlreiche Aufträge zu teil. So besorgte er die Ausschmückung der Kirche von Arzl bei Imst im oberen Inntale. Umfangreiche Gemälde von ausgezeichneter Wirkung entstanden dort. So ein Deckengemälde mit der Anbetung der Hirten und der drei Weisen (Abb. S. 142 und 145), Bilder der Propheten, der Muttergottes, des Heilandes, der alle Mühseligen und Beladenen einlädt, zu ihm zu kommen. — Ein halbes Jahr lang (1907—8) oblag Raffeiner in Rom dem Studium der frühmittelalterlichen Mosaiken. Es bildete die Vorbereitung für die alsbald folgende Ausmalung der Kirche zu Roppen bei Imst, eine Arbeit, die ihn zwei Jahre in Anspruch nahm. Entsprechend dem Stile jener alten Vorbilder herrscht auch in den



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HL. ANTONIUS

Roppener Malereien große, feierliche Strenge. Zwischen der Tätigkeit in Tirol, die nicht nur im Norden des Landes, sondern auch im Süden sehr rege war, schob sich ein längerer Aufenthalt in München. Von dort zurückgekehrt, erhielt der Künstler 1914 den Auftrag für die Ausschmückung der Kirche von Mals im Vintschgau. Nur das Presbyterium konnte er vollenden. Dann kam der Krieg. Seit der Heimkehr wohnt der Künstler auf der sog. Weiherburg bei Innsbruck, emsiger Arbeit hingegeben. Seine neueste, Ende 1919 ausgeführte Malerei befindet sich in der Stiftskirche zu Hall bei Innsbruck; es ist die in monumentalen Formen gehaltene Darstellung des gekreuzigten Heilandes (Abb. S. 147). Maria und Johannes stehen zu seinen Seiten, erstere in der Haltung der Orans, letzterer mit dem Buche der prophetischen Weissagungen in den Händen. Magdalena kniet trauervoll am Kreuze, dessen Stamm sie umschlungen hält. Engel schweben in den Lüften, klagend, anbetend, auf die Erfüllung des göttlichen Willens hinweisend. Aus schwerem Gewölke blickt Gott-Vater hernieder. Unten breitet sich die Stadt Jerusalem aus.

Bis 1918 stand Raffeiner im Felde, doch war er der Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung immerhin nicht gänzlich beraubt. So manche schöne Arbeit ist inmitten des Kampflärms entstanden. Ein großartig aufgefaßtes Triptychon schuf er, als man noch



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MADONNA UND KIND MIT ÖLZWEIG



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) GEBURT CHRISTI, DIE HIRTEN UND KÖNIGE

Text S. 139



EMANUEL RAFFEINER
(INNSBRUCK)

MARIÄ HIMMELFAHRT
UND KRIEGS-
ERINNERUNGSBILD

Karton zum Deckenfresko in Mals. Gemalt im Herbst 1914
Text S. 144

reichs mit Serbien und Rußland das erste überhaupt existierende Denkmal errichtet zu haben. Das geschah schon im Herbst 1914 zu Mals auf dem Deckengemälde im Presbyterium (Abb. S. 143). Das Bild, das oben die Krönung Mariä darstellt, enthält unten neben anderen Versinnbildlichungen menschlichen Elends, gegen das die Fürbitte der Mutter der Barmherzigkeit angerufen wird, auch Hindeutungen auf den bereits entbrannten Kampf: die Abwehr der frevelhaften Nachbarn durch den männlichen Zorn des Verteidigers der österreichischen Heimat.

Dergleichen realistische Elemente finden sich auf nicht wenigen Bildern Raffeiners, mildern erfreulich allzu große Strenge, vermitteln zwischen der Übernatürlichkeit der verbildlichten Gedanken und dem irdischen Empfinden des Beschauers. So betrachte man z. B. das Bild der Mutter mit den Kindern (Abb. S. 139). Die Verteilung ist von großer Strenge: eine helle obere Hälfte, von der sich die dunkle untere zunächst scharf absetzt, um sich ganz unten wieder zu erhellen; dem Kreisbogen des Baumgeästes entspricht jener des Erdbodens; die Mutter ist genau in die Mittelachse des Bildes gestellt. Die freie Gruppierung der Kinder löst die Strenge mit kompositionellem Takte, aber auch innerlich sinnvoll auf — Gegengewicht kindlicher Fröhlichkeit gegen den Schmerz des Lebens. Am weitesten geht naturgemäß der Realismus bei den Bildnissen, auch bei jenen einzelnen Charakterköpfen, die der Künstler neuerdings gern malt, und die sich großer Beliebtheit erfreuen. Gelegentlich mischt er Bildnisgestalten auch in Heiligenszenen. So bei einem 1915, vor seinem Einrücken zum Heere gemalten, reizenden Ovalbildchen mit mehreren Kindern, die dem auf dem Schoße der Mutter sitzenden Jesuskinde Anbetung darbringen (Abb. S. 148). Die landschaftlichen Elemente spielen fast durchweg nebensächliche Rolle. Nicht zum Vorteil ist bei dem Bilde in Hall die eingehende



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) HL. MAGDALENA, BARBARA UND AGNES
Text S. 146

den Krieg in zweijähriger Dauer beenden zu können hoffte (Abb. S. 137). Im Mittelteile thront der Heiland als Herr der Schlachten. Auf Erden, in der Ferne, tobt der Kampf. Engel, auf Wolken kniend, halten die Wappen Deutschlands und Österreichs. Auf den Flügeln des Werkes sieht man die Prachtgestalten des hl. Michael und der hl. Barbara. Raffeiner hat aber auch das Verdienst, dem Kriege Öster-



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MITTELGRUPPE DES DECKENGEMÄLDES IN ARZL
Vgl. Abb. S. 142

Schilderung der Stadt, der durch ihre orientalisierenden Formen das Wesen des allgemein Gültigen genommen wird. Man denke einmal, mit wieviel einfacheren Mitteln Grünewald auf seiner Isenheimer Kreuzigung die ganze Welt geschildert hat. Die Szene in Hall ist überdies derart ins Überirdische erhoben, daß das Bild der irdischen Stadt dazu nicht passen will. Sonst zeigen die landschaftlichen Teile, einzelne Bäume, ferne Berge und dergleichen häufig eine schöne Stilisierung voll malerischer Freiheit. Sie bringen in die Bilder jenen feinen, frischen Klang, der uns aus Werken alter Italiener entgegentönt.

Ihnen folgt der Geist der Raffeinerschen Malerei seit jenen Tagen der Kindheit, als er das Lionardosche Bild staunend sich zum Vorbilde nahm. Der weiche Anhauch italienischer Schönheit umweht uns zumal vor seinen Madonnenbildern. So vor jenem mit dem Lamme, jenem mit den beiden musizierenden Engeln (Abb. S. 138), dem Bilde mit der Schilderung irdischen Mutterglückes (Abb. S. 139). Aber auch herbe Strenge italienischer Kunst übt ihren Einfluß. So spürt man das Studium der römischen Mosaiken außer bei den Roppener Malereien auch deutlich bei dem thronenden Christus des Kriegstriptychons, bei der Madonnenfigur der Haller Kreuzigung und sonst. Aber dergleichen ist vereinzelt. Im allgemeinen herrscht der Zug zu freier, sanfter Schönheit und Lieblichkeit, die doch nie etwas Weichliches und Tändelndes haben, sondern gesund, ernst, im besten Sinne erfreulich wirken. Die männlichen Idealgestalten sind kraftvoll, in ihrem Wesen stark charakterisiert, voll religiöser Tiefe, die echt und natürlich wirkt. Als Beispiel betrachte



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) MADONNA

der Kindergestalten des Quattrocento.

Die Ausführung der Einzelheiten zeugt von Liebe, Sorgfalt und tüchtigem Können, die der Körper und Körperteile von genauer Kenntnis der Anatomie; das beliebte Auswendigzeichnen beeinträchtigt die Richtigkeit nie, fördert aber eine dem Stil der Bilder entsprechende Vereinfachung. Besonders schön und ausdrucksvoll sind die Köpfe; einen Hauptreiz bei ihnen bildet das lockige, volle, weich fließende, mild glänzende Haar. Wesentliche Wirkung tut die Behandlung der Augen, die tief blicken, strahlend leuchten, aber auch hinter gesenkten Lidern nachdenklich und in demutvoller Scheu sich verbergen. Die Zeichnung der Gewänder mit ihren Stoffmassen ist großzügig stilisiert ohne Härten, bisweilen von einem gewissen Reichtum: langfließende Ärmel, künstliche Bausche, malerische Verknotungen nach Renaissanceart, phantastisch gebundene Kopftücher und dergleichen. Der Aufzug der Weisen des Morgenlandes bei dem Weihnachtsbilde in Arzl ist voll Pracht, leise orientalisierend und altertümelnd ohne Ethnographie und Archäologie. Die Farbe Raffeiners ist volltönig, reich, frisch, festlich, voll Harmonie, in Übereinstimmung mit dem Charakter der Darstellung. So zeigt das Kreuzigungsbild in Hall eine Fülle von kühlen Tönen. Leben kommt hinein durch das helle und doch gedämpfte Gelb des Himmels, von dem sich der Körper des Gekreuzigten plastisch abhebt, und durch einen warm leuchtenden Querstreifen am fernen Horizonte — Töne, die das vorwiegende Graublau und Violett der Gewandfiguren ergänzen.

man die Zeichnung mit dem hl. Antonius. Die häufigeren weiblichen Gestalten lassen die Schönheit ihrer Seele schon in jener ihres Äußern erkennen. Das letztere ist fast durchweg rein ideal aufgefaßt. Ein — glücklich gelungener — Versuch zur Individualisierung begegnet uns in dem von ausgestandenem Leide zeugenden Antlitze der Mutter mit der Kindergruppe. Die Madonnen Raffeiners sind herrlich idealisierte Jungfrauen in blühendem Alter, voll Keuschheit, mit stillem Herzen, klar blickend, in ahnungsvoller Wehmut sinnend, hoheitsreich und dabei demütig in ihrem irdischen und überirdischen Leben. Gleiches gilt von den andern weiblichen Heiligen (vgl. Abb. S. 144). Die Kinder sind voll lieblicher Unschuld, fein von Körper, die Antlitze idealisiert, gelegentlich mit einem Stich in die leise, feierliche Unbehilflichkeit

Die Erhabenheit und Heiligkeit der übernatürlichen Gegenstände findet ihren äußeren Ausdruck in Monumentalität der Form oder in der Feierlichkeit der Auffassung und Ausführung. Sie bekundet sich auch in der Mäßigung der Leidenschaften. Selbst die Magdalena des Kreuzigungsbildes hält ihren Schmerz zurück, Maria und der Lieblingsjünger erringen sich Fassung und Zuversicht im Aufblicke zu dem Erlöser der Welt. Und wie die Gestalten Raffeiners keinen Ausbruch lauten Jammers kennen, so auch keinen stür-



EMANUEL RAFFEINER (INNSBRUCK) CHRISTUS AM KREUZ

Text S. 140

mischen Jubel. Wohl jauchzt das Jesuskind einmal auf und wirft sich an den Hals der Mutter. Aber sonst ist auch die Freude still, dafür um so tiefer, innerlicher. Geistiger Inhalt, Empfindung, Form vereinigen sich, um die Werke dieses Künstlers zu Andachtsbildern besten Ranges zu machen. Bilder, in denen das Nazarenertum zwar nicht zu verkennen ist, sich aber nicht in Unselbständigkeit, noch weniger in den Mängeln des nazarenischen Epigonentums fühlbar macht. Sondern es ist der wohlklingende Grundton, der das Ganze weihevoll durchschwebt. Es hat sich zur Freiheit durchgerungen, ohne sein Bestes zu verlieren. Es ist Wahrheit, verkündet von einem echt deutschen Gemüte. Raffeiners Kunst redet nicht italienisch, sondern ein gutes edles Deutsch, wie es unsere großen Meister — Führich oder Steinle — vor ihm gesprochen haben. Deshalb bewegt sich sein Denken und Empfinden auch, ähnlich dem ihrigen, in den Bahnen der Romantik. Märchenvisionen schweben ihm vor, und die Sehnsucht erfüllt ihn, als ihr Verkünder die deutsche Phantasie aus ihrem Schlummer zu erwecken, das verarmte deutsche Herz wieder zu bereichern.

Doering



EMANUEL RAFFEINER, DIE KINDER DES KÜNSTLERS VOR DER MADONNA
Zeichnung von 1915. Im Besitz von Dr. Franz Grüner. — Text S. 144

LIONARDO UND REMBRANDT

Und Lionardo sprach zuerst vom Licht. —
Er band der Strahlenbündel Helligkeit
Ein in sein Suchernetz. Er mischte Schatten tief
Mit warmer Sonne sanftem Widerstreit
Und Gold getränkt in Wärme stand sein Werk.
Er holte von dem Himmel sich den Glanz:
Ein Promethide. Erdendüsternis
Fing er im mag'schen Spiegel seiner Kunst,
Bis er der Schönheit Seele an sich riß. —
Und Lionardo sprach zuerst vom Licht.

Doch Rembrandt war des Lichtes größter Sohn.
Der Daseinstrunk'ne tauchte in das Meer
Des Chaos tief, wo es der Schöpferschein
Des Herrn durchbrach mit seinem Feuerspeer.
Des Werdetages Funken traf sein Herz
Und stach ihm jeder Erdenblindheit Star.
Des Lichtes Seele ward ihm offenbar.
Das selige Geheimnis ihrer Kraft.
Rembrandt hat erfurchtsvoll und still erlauscht
Wie Licht der Farbe Wesen so erhöht,
Daß Licht geworden, sie das Leben sprüht.
Und ihres Daseins Skala jubelnd mißt,
Bis schimmernd sie im Geiste Gottes glüht.
Denn Rembrandt war des Lichtes größter Sohn.

M. Herbert



IGNAZ WEIRICH — ET VERBUM CARO FACTUM EST

IGNAZ WEIRICH

Vgl. Abb. S. 149—157

Am 1. Dezember 1916 erfüllte sich in Wien sein Schicksal. Waren es die Sorgen um sein Vaterland, seine Familie, Klimawechsel oder die Sehnsucht nach Rom, die schneller, als er oder die Seinen es ahnten, die Auflösung herbeiführten?

Kein Denkmal schmückt des Künstlers einfaches Grab auf dem Wiener Friedhof, des Künstlers, der sich für sein Tagebuch das Geständnis abrang: »Ich habe ernst gearbeitet, viel gemacht und es heilig ernst mit meiner Kunst genommen, habe wohl viele Gönner, aber nichts für meine Zukunft, mein — Alter, mein geliebtes Weib und Kinder — nichts, nichts — habe ich Gottvertrauen?«

Ignaz Weirichs Kunst war nicht kompliziert, er selbst kein Revolutionär, der gewaltsam Neues sucht, um des Neuen, des Namens willen. Er baute auf dem Alten, das er studiert und in dem er in Rom lebte, auf und führte es weiter. Aber seine Kunst hob sich hinaus über das gute Mittelmaß durch die plastische Wirkung seiner Werke, den Rhythmus, der in ihnen fließt, und die Formvollendung, bis zu der er seine Figuren formte

Erst spät kam Ignaz Weirich zum eigentlichen Studium. Wie er geendet, so begann er unter Schwierigkeiten, für die er nicht die Verantwortung trug. Geboren am 22. Juli 1856 zu Fugau (Bezirk Schluckenau) in Nordböhmen, erregte Weirich schon auf der Volksschule die Aufmerksamkeit von Lehrer und Pfarrer, auf deren Veranlassung er die Zeichenschule im nahen Taubenheim in Sachsen besuchen durfte. Die ungünstigen Verhältnisse waren aber stärker als der gute Wille und so trat der Junge an den Webstuhl. Dem Zwanzigjährigen gestattete der Vater endlich in eine der inneren Veranlagung des jungen Mannes entsprechende Lehre, bei einem Holzbildhauer und Hoftischler zu Hegenbarth einzutreten. Vier Jahre währte die Lehrzeit, viel zu lang für des Künstlers Sehnen, das ihn auch während der zweijährigen Gesellentätigkeit bei einem Dresdener Hofbildhauer gefangen hielt. Endlich konnte der erste Schritt zur eigentlichen künstlerischen Ausbildung getan wer-



IGNAZ WEIRICH, MARMORRELIEF FÜR DEN PILGERSAAL IN S. MARIA DELL' ANIMA

Im Auftrag des links abgebildeten Kardinals Kopp. — *Text S. 152*



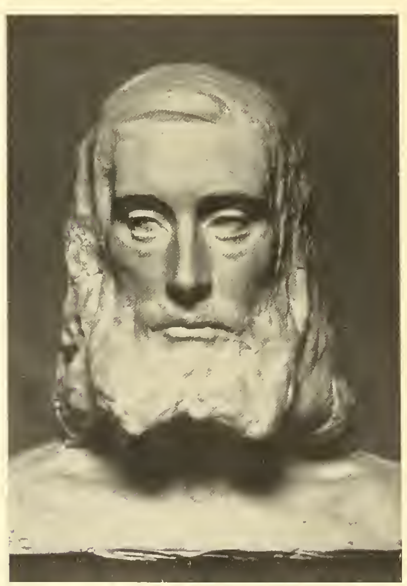
IGNAZ WEIRICH CHRISTUS AM KREUZ

Beuron. — Text S. 154

den. Nach dem Verlassen der Kunstgewerbeschule in Wien, die dem strebsamen Manne schon nach dem ersten Semester des Ministeriums Stipendium ermöglichte, begann Weirich sein selbstschöpferisches Schaffen, das er in erster Linie in den Dienst als Fachlehrer in Staatsschulen stellte. Auch diese Tätigkeit befriedigte Weirich nicht voll. Er wollte seiner Kunst die höhere Weihe geben und besuchte deshalb von 1886—1892 unter ungeheuren Schwierigkeiten selbst auf Kosten seiner Gesundheit aber mit großen Erfolgen die Akademie der bildenden Künste in Wien. Professor Helmer und C. von Zumbusch waren hier seine Lehrer und namentlich letzterer scheint Einfluß gewonnen zu haben. Den Abschluß der akademischen Studien bildete im Jahre 1892 die Verleihung des Rompreises, der Weirich bis zu Beginn des Weltkrieges nach Rom führen sollte.

In die Romstipendienzeit fällt die Entstehung der lebensgroßen Gruppe »Der tote Abel«[1]), die bei ihren verschiedenen Ausstellungen in deutschen und österreichischen Städten die Anerkennung der Kritik fand.

[1]) Abb. »Deutsche Arbeit«, Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, Prag, II. Jahrg., H. 8.



IGNAZ WEIRICH STUDIE ZU EINEM JOHANNES BAPT. *1913/14. — Text S. 155*

Die Kunst Weirichs in Rom zerfällt unter dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit in drei Teile. Ich stelle die profane Kunst an die Spitze, um über die Grabdenkmäler zu den religiösen Werken zu kommen.

War es auch der Geist des Christentums, der den Hauptinhalt seiner Kunst erfüllte, so hinterließ Weirich doch eine Reihe von Arbeiten profanen Inhalts, die der Beachtung wert sind. Sie verraten den Ernst seines Strebens, sind von plastischer Wirkung und zeugen von gediegenem bildhauerischem Können. Ich erwähne hier die »Lebensabend«[1]) genannte eindrucksvolle Hermebüste einer alten Frau oder den Kopf des alten Mannes, die lebenswahre Porträtbüste des Professors C. und vor allem die mit besonderer Liebe modellierte Büste seines Söhnchens »Marcus« mit den ausdrucksvollen lebendigen Augen, die er durch die erhabene Behandlung der Pupillen erreichte. Als wahren Künstler beschäftigte ihn der kindliche Körper mit seinem ehrlichen, der Lüge noch fremden Blick und der ganzen Anmut und Drolligkeit des Gebahrens noch mehrmals. Wie in dem Zyklus »Die Mächte der Musik«, die im Besitze des Markgrafen Pallavicini teils in Rom, teils von einem Jugendfreund vollendet, in Wien stehen.

Die Putten sind es auch, die bei dem Grabmal für den Musiker und Liederdichter Eduard Tauritz durch ihre liebevolle Mache ins Auge springen. Die beiden Burschen singen — das Volkslied personifizierend — vom Blatte, während die Fama, der trauernden Muse trostsprechend, den Namen des Verstorbenen in die Grabplatte einschreibt. Kurz vor seinem Tode machte Weirich noch ein Grabmalrelief für den kleinen Grafen Dulsky, das in Marmor ausgeführt, den ganzen Liebreiz der Kunst des Meisters zeigt. Vertrauensvoll kommt der junge Graf auf den göttlichen Heiland zugelaufen, der — eine hehre lichte Figur — seine Hände zum Empfang liebevoll entgegenstreckt.

Diese Reliefkunst führte mich zur religiösen Kunstübung. Kardinal Kopp bestellte für den Pilgersaal in S. Maria dell' anima in Rom ein Relief, das den Moment darstellt, in dem Pilger vom Besteller geführt, vom Papste den Segen empfangen. Im Hintergrund blickt Maria mit dem Kinde, vor dem zwei Engel die Knie betend beugen, auf die heilige Handlung herab. Der Eindruck ist plastisch bei bester Raumausfüllung und Behandlung der Gewänder, die keine Schemen, sondern Körper

[1]) Vgl. Heft 4, Jahrg. VII, der Monatsschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen, in dem F. Matras über Weirich handelte.



IGNAZ WEIRICH — ECCE HOMO

Tonskizze

bekleiden. In die Reihe jener gelungenen Reliefs gehört auch die im Jahrgang 1911 der Mappe abgebildete »Madonna«. Das Relief stellt die zweite Entwicklungsstufe aus dem Marienzyklus dar, in dem Weirich die Gottesmutter verherrlichte. Maria mit dem Kinde in der Krippe mit der kennzeichnenden Unterschrift »Et verbum caro factum est« ist das eine und die »Pietà«[1]) die dritte Darstellung.

Das alte Motiv der bildenden Kunst, das kaum noch die Möglichkeit einer Variation zuzulassen scheint. Weirich macht durch die massive Bank, auf die er Maria setzt, erklärlich, daß die durch die vorhergegangenen körperlichen und seelischen Anstrengungen gebrochene Mutter den Leichnam auf ihrem Schoß noch zu halten vermag. Die in Carraramarmor in den Jahren 1903/04 ausgeführte Gruppe steht in einer von Graf Ballestrem erbauten katholischen Kirche in Oberschlesien. Eine zweite überlebensgroße Pietà arbeitete Weirich im Auftrag des Ministeriums 1913/14 für die Kaiser-Jubiläums-Kirche in Wien, wo sie als einziges Werk in einer dortigen Kirche von seiner Kunst erzählt. Mit dem Bildnis seiner schmerzensreichen Mutter ist das des Gekreuzigten eng verbunden. Weirich gab seinem Kruzifixus, den er 1902 für das Mausoleum des Markgrafen Alex. Pallavicini schuf,

[1]) Abb. und Besprechung in Mappe 1906, wo auch das kurz »Consumatum est« betitelte Kreuz, der hl. Bischof Alfonso und der hl. Borromäus zu finden sind.



IGNAZ WEIRICH BILDNISBÜSTE
Vollendet 1910, jetzt im Coll. Germanicum in Rom

die Unterschrift »Consumatum est«, um anzudeuten, daß es ihm nicht um die Schilderung des Leidens zu tun war, sondern um die Verklärung, die Ruhe nach dem Schmerz. Verzeihung und ewige Erlösung spricht aus dem lebensgroßen Kreuz, das bei strenger realistischer und bester anatomischer Behandlung nicht Schrecken, sondern Ruhe und Frieden verkündet, der den Beter emporzieht zur Erhebung aus irdischen Qualen. Noch zweimal schuf der Künstler aus demselben Gedanken heraus das Bildnis des Gekreuzigten, das von einem Großindustriellen bestellte Kreuz für die Garnisonskirche in Berlin und das von Kaiser Wilhelm II. dem Kloster Beuron gestiftete Kreuz (Abb. S. 151).

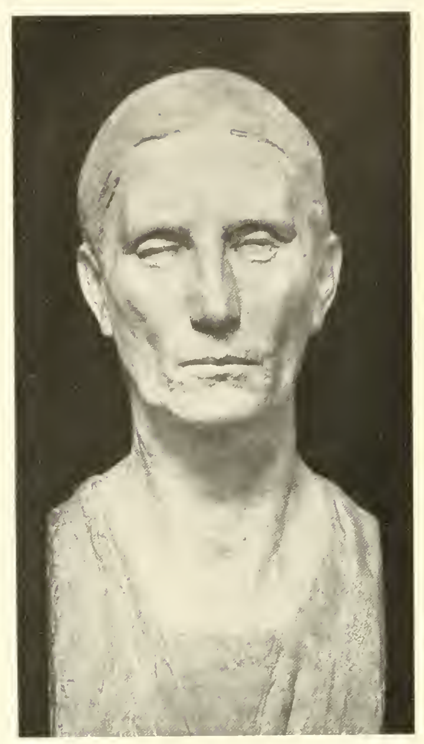
Die eigentliche kirchliche Rundplastik Weirichs ist in zahlreichen Vertretungen vorhanden. Sein hl. Bischof Alfons und hl. Borromäus, beide 1905 für die schon oben genannte Gruftkirche geschaffen, sind von großer plastischer Empfindung und von einfacher Monumentalität. Während der Bischof in aktiver Tätigkeit der Segenspendung, also in Bewegung gedacht ist, zeigt der hl. Karl die stille Ruhe des im Gebet für die Verstorbenen Versunkenen. Entsprechend ruhig verlaufen die Falten des Gewandes. Ich erinnere daran, weil auch die Herz-Jesu-Statue, die Papst Pius X. 1910 für den großen Hörsaal des Istituto Biblico aus sechs Skizzen auswählte und bestellte, durch die Ruhe des Faltenwurfs überrascht, auf der viel der erhabene Eindruck beruht. Die Darstellung der Herz-Jesu-Figur



IGNAZ WEIRICH MADONNA

gehört bekanntlich in der Kunst wie zu der jüngsten, so auch zu der schwierigsten Aufgabe. Weirich löste sie hauptsächlich durch den sittlichen, tief religiösen Ernst seines Bildwerkes. Äußerlich läßt er mit der Linken den Mantel etwas zurücknehmen, damit der Blick ungehindert sich dem Herzen zuwendet, auf das nur andeutend die Rechte verweist. Auch die Wiederholung in Terrakotta für die Ausstellung für christliche Kunst aus Anlaß des Eucharistischen Kongresses fand allgemeine Anerkennung. Zum Schlusse bleibt mir noch übrig, auf zwei Werke zu verweisen. Im Besitz des Markgrafen Pallavicini befinden sich vier Marmorreliefs der Evangelisten. Die mir vorliegende Studie zu einem Johannes dem Täufer aus dem Jahre 1913/14 mahnt in der charakteristischen Auffassung des Antlitzes mit den träumerisch-seherischen Augen an Dürersche Künstlerkraft. Das andere ist eine Büste, die Weirich für das Collegium Germanicum fertigte. Es sei auf sie hier noch eigens aufmerksam gemacht wegen der besonders intensiven Durchbildung des Kopfes.

W. Zils-München



IGNAZ WEIRICH LEBENSABEND

DER KREUZWEG VON JANUARIUS ZICK IN ST. ULRICH IN AUGSBURG

Von DR. ADOLF FEULNER

(Abbildungen S. 157 bis 168)

Die Passion Christi war von jeher das wichtigste Thema der deutschen Kunst. Die Maler des Mittelalters haben sich um die kompositionelle Lösung der verschiedenen Szenen bemüht, denen dann Dürer die klassische Ausprägung gegeben hat. Aber künstlerisch wertvolle Kreuzwegstationen im eigentlichen Sinne sind selten. Im späten 15. Jahrhundert hat Adam Krafft in Nürnberg die ersten deutschen Kreuzwegbilder geschaffen, eine Folge von sieben Stationen, die in Abständen des ursprünglichen Leidensweges Christi in Jerusalem aufgestellt waren. Das war der Anfang. Er wurde bald frommer Brauch. In Bildstöcken auf Feldwegen, in Stationshäuschen vor Wallfahrtskirchen, in Werken der Plastik und Malerei wurde das bittere Leiden des Herrn behandelt; in Szenen von verschiedener Folge, mit Auslassung der einen oder anderen Station, bis eben die Kreuzwegandacht fixiert worden war. Erst als diese 1686 in Form einer Ablaßverleihung ihre kirchliche Bestätigung erhielt, und besonders als 1726 das Privilegium, das anfänglich nur für den Franziskanerorden oder für Personen im Verband des Ordens gegolten hatte, auf alle Gläubigen ausgedehnt wurde, da wurden die Kreuzwegstationen in allen größeren und kleineren Kirchen eingeführt.

In jener Zeit enstanden verschiedene Stationsdarstellungen von Künstlern, die damals etwas galten. Sie tragen deutlich das Gepräge der gleichzeitigen Kunst an sich und sind uns deshalb fremd geblieben, weil das Urteil des vorigen Jahrhunderts über die Schöpfungen der Barock- und Rokokozeit bis jetzt nachgewirkt hat. Jede Zeit ist am meisten ungerecht gegen die unmittelbar vorhergehende Generation, sagt Goethe einmal. Das künstlerische Urteil, das von den Theoretikern des Klassizismus gelernt hatte, das im Banne der strengen Kunst der Nazarenerzeit stand, mußte diese leichten, malerischen Schöpfungen als unwahr, unkirchlich empfinden. Wir verstehen die Ursachen, die zu dieser Einwertung führten, aber wir teilen das Urteil selbst nicht mehr, weil wir uns bemühen, die Künstler des Barock aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Man hat erst jetzt gelernt, aus der Menge der bürgerlichen Meister, die man unter dem verachteten Namen Zopfmaler zusammenfaßte, die einzelnen Persönlichkeiten herauszuschälen, Eigenschaften des Zeitstiles und die persönliche Note zu trennen. Man hat auch erkannt, daß wir nicht eine bloße »Akrobatenkunst« vor uns haben, die »die tremenda mysteria mißbrauchten, um mit ihrer Virtuosität in Verkürzungen und Perspektiven zu prunken«, sondern um eine ernste, volkstümliche Kunst, die auch noch »mit einem echten Blutstropfen aus christlich-gläubigem Herzen gesalbt« war, die aus der Volksseele heraus gedacht und empfunden hat, die die Wirkung auf das Volk schon deshalb nicht verfehlen konnte, weil sie sich der Kunstmittel ihrer eigenen Zeit bediente, nicht in entlegenen Sphären vergangener Zeit schwebte, wie die nachahmenden Künstler des 19. Jahrhunderts. Wir wollen hier einen Kreuzweg aus der späten Zopfzeit vorführen.

Als volkstümliche Kunst wollen die 14 Stationen des Kreuzweges in der St. Ulrichs-



JANUARIUS ZICK (1732—1797) JESUS ZUM TODE VERURTEILT

1. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg — Vgl. Text [illegible]



IAN. ZICK JESUS NIMMT DAS KREUZ AUF SICH
2. Station in St. Ulrich zu Augsburg

kirche in Augsburg angesehen werden. Januarius Zick, der sie geschaffen hat, war zu seiner Zeit ein sehr angesehener Künstler, im vollen Besitz aller Erfahrungen der Barockzeit. 1732 war er in München geboren, als Sohn eines ebenfalls angesehenen Meisters, des Freskomalers Johannes Zick. Bei seinem Vater erhielt er den ersten Unterricht, mit ihm zog er 1749 nach Würzburg, zu einer Zeit, als Tiepolo in der Residenz der Fürstbischöfe die berühmten Fresken malte, und einige Jahre später nach Bruchsal, als Johannes Zick die Ausmalung der Residenz der Speierer Fürstbischöfe übertragen wurde. Zur weiteren Vervollkommnung in der Kunst mußte dann der junge Maler auf Reisen. So war es allgemeiner Brauch. In Paris und Rom, bei den Malern höfischer Rokokoeleganz, und bei Mengs, dem Theoretiker des strengen Klassizismus, hat er gelernt. Nach seiner Rückkehr wurde ihm 1759 ein Teil der Dekorationen im Bruchsaler Schloß übertragen. Gleich darauf kam er in den Dienst der Trierer Fürstbischöfe. In Trier und Engers bei Koblenz (1760) hat er seine ersten Fresken gemalt. Von da ab blieb er am Rhein. Er verheiratete sich mit einer angesehenen Bürgerstochter aus Ehrenbreitstein, wo er dauernd wohnte. Nach Süddeutschland, in seine Heimat, wurde er erst später berufen. Die Fresken in den großen Klosterkirchen in Wiblingen bei Ulm (1778—81), Oberelchingen (1783), Rot in Württemberg (1784) sind seine bedeutendsten Werke. In dieser Zeit, in den achtziger Jahren, sind auch die Kreuzwegstationen entstanden. Literarische Nachweise oder inschriftliche Datierungen scheinen zwar zu fehlen; aber die Entstehungszeit geht aus einem Vergleich mit den Fresken deutlich hervor. Weitere Fresken sind in Koblenz (1785), Triefenstein (1786), Mainz (1787), Koblenz (1790); andere sind verloren gegangen. Am 14. November 1797 ist Januarius Zick in Ehrenbreitstein gestorben, als seine Kunst schon unmodern geworden war und von den Theoretikern des strengen Klassizismus hart angegriffen wurde.

Man erwartet in dem Kreuzweg eines Malers der späten Rokokozeit eine künstliche Kunst zu finden, Werke voller Überladungen, schwulstig im Inhaltlichen und Formalen, ausgestattet mit allegorischem Beiwerk, mit Nebenerzählungen, mit virtuosenhaften Verkürzungen und kunstvollen Perspektiven. Aber davon wird man wenig merken. Es fehlt zwar nicht an Erinnerungen daran, daß der Meister des Kreuzwegs ein Freskomaler war. Die schnellgewandte mehr zeichnende Technik, die überall den ersten Pinselstrich unvertrieben stehen läßt, die Art der Komposition mit dem raschen Übergang von den Figuren des Vordergrundes zu den Nebenfiguren im Hintergrund ließen schon Rückschlüsse zu, auch wenn wir vom Maler sonst nichts wüßten. Aber das Wirksame bleibt die einfache Erzählung mit wenigen Figuren. Es ist eine Folge von Bildern, die durch das Inhaltliche der Darstellung, durch die klare Handlung, die greifbare Drastik der Gebärden des Ausdrucks, die naive Einfachheit der einzelnen Szenen wirken will; es ist ein volkstümliches Werk, in dem man den geschickten Arrangeur der dekorativen Fresken kaum mehr erkennt.

Das künstlerische Thema bei den 14 Stationen des Kreuzwegs ist abwechslungsreich und doch auch beengt; es schließt die Gefahr von Wiederholungen in sich. Fünfmal muß der kreuztragende Heiland in wenig verschiedenen Situationen zur Darstellung kommen, bei der Aufnahme des Kreuzes, bei der Begegnung mit seiner Mutter, bei der Unterstützung durch Simon von Cyrene, beim Empfang des Schweißtuches, bei der Anrede an die weinenden Frauen von Jerusalem; dreimal ist der Fall unter das Kreuz zu schildern. Dazu kommen die so häufig



JANUARIUS ZICK (1732—1797) — ERSTER FALL UNTER DEM KREUZE

3. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichkirche zu Augsburg

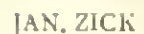


JAN. ZICK JESUS BEGEGNET SEINER MUTTER



JAN. ZICK SIMON VON CYRENE

4. und 5. Station des Kreuzwegs in der St. Ulrichskirche zu Augsburg



behandelten Aufgaben, Christus auf Kalvaria, die Beweinung und die Grablegung. Seltenere Themen sind nur die 1. Station, Christus wird zum Tode verurteilt, die Entkleidung und die Annagelung an das Kreuz. Es ist keine leichte Aufgabe, in allen diesen Szenen die Wiederholungen zu vermeiden und noch schwerer ist es bei den Hauptthemen, die von den größten Meistern der Kunst gleichsam ihre endgültige Fassung erhalten haben, neue, persönliche Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Man kann nicht sagen, daß Zick an allen Klippen glücklich vorbeigekommen wäre; die Erinnerung an fremde Kompositionen, wie an eigene Werke seiner früheren Zeit drängen sich unwillkürlich auf, und anderseits erscheinen gegenüber den klassischen Fassungen seine neuen Lösungen oft als triviale Ausdeutungen. Aber es sind trotzdem selbständige Leistungen, die schon deshalb Beachtung verdienen. Wir erkennen dies am besten, wenn wir die gleichartigen Szenen zusammenstellen.

Christus fällt unter dem Kreuz. Der Zug der Gruppen geht in allen drei Fällen von links nach rechts; infolgedessen wird Christus dreimal von der gleichen Seite sichtbar, wie er sich stützt auf die rechte Hand und das rechte Knie. Verschieden ist nur die Art, die Intensität des Hingesunkenseins, vom Aufstützen auf Knie und Hände bis zum kraftlosen Hinsinken auf den Boden. Verschieden sind auch die Aktionen der Henker, die immer wilder und grausamer werden. Beim dritten Fall ist Christus gänzlich ermattet und nun umfaßt der eine Kriegsknecht seinen Oberkörper, der andere zerrt heftig an der Fessel, wobei er sich mit den Füßen gegen den Heiland stemmt. Es ist eine dreifache Steigerung in der Bewegung wie im Ausdruck, die deutlich gewollt ist. Auf allen drei Bildern ist die Szenerie verschieden behandelt. Einige Köpfe oder Halbfiguren, mehr Füllfiguren, die mit der Komposition nicht verwachsen sind, schieben sich hinter den Hauptfiguren des Vordergrundes herein. Sie sind perspektivisch nicht verkürzt, obwohl sie als entferntere Zuschauer betrachtet werden wollen; ihr Standpunkt bleibt unklar. Man ist gezwungen, den Vordergrund sich als ein knappes Podium zu denken, hinter dem das Terrain rasch abfällt. Es ist wie auf Deckenbildern, in denen nur ein Ausschnitt aus einem Stück Boden gegeben wird, das nach rückwärts

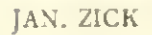


JANUARIUS ZICK VERONIKA REICHT JESU DAS SCHWEISSTUCH

6. Station des Kreuzweges in der St Ulrichskirche zu Augsburg







JAN. ZICK ZWEITER FALL UNTER DEM KREUZE — JAN. ZICK JESUS UND DIE FRAUEN JERUSALEMS

7. und 8. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

abfällt, weil es in der Verkürzung gesehen wird. Das Theatralische der Deckenmalerei kommt so auch auf den Tafelbildern zum Ausdruck. Wir suchen vergebens nach Vorbildern für solche Lösungen. Zick hat sie für das Fresko erfunden und hier auf das Tafelbild übertragen.

Das Volkstümliche liegt im eindeutigen Ausdruck der Gebärde, in der Drastik der Bewegungen. Man betrachte die drei Begegnungen. Bei der Szene Christus und seine Mutter und Christus tröstet die weinenden Frauen eine einfache Gegenüberstellung von Figuren in einer Ebene wie in einem Relief, ohne räumliche Vertiefung. Wenn auf dem einen Bild noch ein kahler Strunk und ein deutscher Tannenbaum zur Vervollständigung der Szenerie gegeben sind, so dienen auch diese mehr zur Füllung der Fläche. Die etwas pathetischen Gesten des Heilandes wiederholen sich auf beiden Bildern. Maria deklamiert in der Pose eines Redners, wobei der Körper und die Hände unschön verkürzt erscheinen. Noch drastischer wirkt die Antwort, die Christi Worte in den deklamierenden Gebärden der weinenden Frauen finden. Sogar die Tränen sind dick aufgetragen. Das gehört auch zum volkstümlichen Stil, der wie greifbare Gesten, die klare Drastik liebt. Als künstlerische Kompositionen sind diese Erfindungen weniger bedeutend. Viel besser ist die Begegnung mit Veronika. Christus hat sein Antlitz abgetrocknet und wendet sich aus dem Zuge heraus erhobenen Hauptes aufrecht stehend zu Veronika, die in bestürztem Staunen, zurückgekauert dakniet und das Schweißtuch vorstreckt. Die Wendung Christi wirkt ungezwungen. Blick und Ausdruck sind frei, nicht übertrieben oder gestellt, wie auf den vorigen Bildern. Alle übrigen Figuren sind vielzusehr als Nebenfiguren behandelt, die Umgebung Christi ist nur angedeutet. Man könnte ohne Bedenken jeden einzelnen dieser Köpfe entfernen ohne der Handlung zu schaden; es würde kaum eine merkbare Lücke entstehen. So ist es aber nicht auf allen Bildern.

Als Komposition am meisten durchgefühlt ist die erste Station, Christus vor Pilatus. Die großen, rahmenden Linien der Architektur des Thrones und die Mauern des Hofes bedingen die Geschlossenheit der Wirkung. Auf diesem Podium sind die Figuren zwanglos ver-



JANUARIUS ZICK — DRITTER FALL UNTER DEM KREUZE

9. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg



JAN. ZICK JESUS WIRD ENTKLEIDET
10. Station in St. Ulrich zu Augsburg

teilt. Christus, eine edle Figur mit leidendem, nachdenklichem Ausdruck, steigt die Stufen herab nach vorne und kommt dadurch in das volle Licht, das von links hereinfällt. Hinter ihm in der Nische sitzt Pilatus und wäscht sich nachdenklich gebeugt die Hände. Rechts im Hintergrund charakterisieren eine Halbfigur und einige Köpfe das aufgeregte Volk. Das Licht ist als bestimmender Faktor in der Komposition ausgenützt, es hebt die Hauptfigur heraus und stuft sich an den Nebenfiguren ab. Die stärksten Kontraste treffen im Vordergrund aufeinander; die ganze Szene wird so zurückgedrängt. Die weiche Tonigkeit der Farben erinnert an die Holländer, die Zick in seiner Jugend und als Schüler der Franzosen vielfach nachgeahmt hat. Das Bild ist in der Anlage sehr durchdacht, es ist auch besser durchgeführt als die übrigen Stationen. Nach solchen Tafelwerken muß man das Können des Meisters bemessen, nicht nach den Szenen, die ihm weniger am Herzen lagen, in denen er schon früher Gesagtes wiederholte.

Die strenge zentrale Anordnung auf dem Kalvariabild, Christus zwischen den beiden Schächern, zu Füßen Magdalena, zwischen Maria und Johannes, hat Zick schon einmal gegeben im großen Altarblatt in Wiblingen und auf der Skizze dazu in Koblenz. Ähnlich ist ein Fresko in Oberelchingen. Die Beweinung Christi erscheint öfters unter seinen Frühwerken. Das zurückgebeugte Antlitz Mariens mit den Zügen der Trauernden, die hier etwas plump geworden sind, der verkürzte Körper Christi erinnert entfernt an Rubens' Beweinung Christi in Antwerpen. Die beiden Seitenfiguren, Johannes und Nikodemus, sind unbedeutend. Durch das Hochformat leidet die Komposition. Es fehlt der Ausklang nach oben. Auch die Grablegung hat Zick in seiner frühen Zeit öfters behandelt im Anschluß an die Holländer. Das Licht kommt meist von rückwärts, aus der Grabeshöhle heraus, trifft die Hauptfiguren und läßt alles Nebensächliche im Halbdunkel verschwimmen. Hier ist die Lichtwirkung mehr nebensächlich geworden. Die Figuren sind zur Seite geschoben, sie stehen nebeneinander wie in einem Relief, in einem mehr gleichmäßigen Licht. Maria hat in trostlosem Schmerz ihr Antlitz verhüllt. Nikodemus gibt mit erklärender Geste seine Befehle. Der Körper Christi leuchtet hell aus der bunten Umgebung heraus, aber das Antlitz des toten Heilandes ist unsichtbar, verdeckt im Schatten. Das sind einfache Züge voll feiner Empfindung, für die das Volk empfänglich ist.

Das schmückende Beiwerk, die »Evolutionen, Manieren, Gebilde des Zopfstiles« fehlen gänzlich. Die Bewegungen der Figuren sind natürlich und wahr, die Handlung ist klar und eindrucksvoll, eher naiv als manieriert. Nur die Hauptfiguren agieren. Und wann eine Nebenfigur in den Mittelpunkt tritt, wie auf der Szene: Christus wird ans Kreuz genagelt, wo der neugierig zustehende Henker, der mit dem Bohrer in der Hand zu Häupten Christi steht, zunächst den Blick auf sich zieht, da wird durch die Lichtwirkung und die Anordnung der Farben einer Ablenkung des Auges entgegengearbeitet. Es fehlen alle inhaltlichen Phrasen, die zu einem Gemälde des 18. Jahrhunderts ebenso gehören wie die bildliche Rhetorik zu einem Poem der Zeit, die genrehaften Nebenfiguren, die verkürzten Architekturen, es fehlen selbst die Engel, die auf den Deckengemälden der Barockzeit eine durchaus nötige Beigabe bilden. Was wir sehen, sind schlichte, einfache Berichte über das Leiden des Herrn, die ohne auffallendes Pathos, natürlich und ausdrucksvoll vorgetragen sind, die aber gerade deswegen ergreifend wirken. Wenn auch in manchen Bewegungen eine gewisse Theatralik, in der Zeichnung eine Art



JANUARIUS ZICK — JESUS WIRD AN DAS KREUZ GENAGELT

11. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg



JANUARIUS ZICK JESUS AM KREUZE

12. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg

von Manierismus zur Erscheinung kommt, so ist das Zeitstil. Man hat die lebhaften Bewegungen im 18. Jahrhundert mit anderem Auge angesehen wie wir.

Hervorzuheben ist die feine, farbige Behandlung. Die gebrochenen Rokokofarben sind auf allen Stationen wie zu einem Blumenbukett zusammengebunden, in zartfarbiger, fröhlicher Buntheit, die mit dem inhaltlichen Ernst der Szene seltsam kontrastiert.

ETWAS VON BÄUMEN IN DER KUNST

Plauderei von M. HERBERT

In der Kasseler Gemäldegalerie, die reich an niederländischen Meisterwerken ist, und Schätze von Rembrandt und Rubens beherbergt, hängt auch ein großes Landschaftsbild des berühmten Haarlemer Malers Jakob van Ruisdael, der um 1629—1682 lebte und als Spitaler starb.

Das Gemälde stellt einen Wasserfall dar und ist nach Albrecht Dürers Rezept der Natur aus dem Innersten herausgerissen mit Riesenkräften und intimster Beobachtung. Schwermütiges graues Licht ist über der Schlucht, durch die der Gießbach mit Gischt und Schaum lebendig über Farn und moosigen Stein hüpft, springt, stäubt, rieselt und plätschert. In diesem stillen Licht stehen auch die Hängebirken am Wasserrande und all das reiche Gepflanz der Uferflora, das sich da auftut, ganz gesättigt von dem feuchten Segenselement. Gedämpft, ruhig, seelenvoll, unaufdringlich ist das alles und hält fest, wenn man sich einmal hineinschaut. Diesem Bilde schulde ich die Liebe zur Landschaft, die mir manche Lebensstunde erhellt. Und das kam so! Jemand sagte mir einmal in meiner ersten, unnachdenklichen Jugend: Dieser Wasserfall Jakob Ruisdaels sei ein unvergleichliches Kunstwerk und meinem langen Bemühen, die Behauptung zu begreifen, ging dann endlich die Erkenntnis auf, daß das Große in Landschaft, Leben und Kunst im Beobachten dessen liegt, von dem Alltagsaugen gar nichts sehen. Seitdem lernte ich Schritt für Schritt im Unscheinbaren die Schönheit erkennen und kam auch zu den Bäumen und ihren Herrlichkeiten. Vielleicht fangen weitere Volkskreise erst an, die ganze malerische, stetig wechselnde Schönheit des Baumes zu würdigen, denn die Künstler sind im Schauen und Erkennen der Mitwelt oft um Jahrhunderte voraus. Ehe Corot und Rousseau, ehe die von Dachau und Worpswede es wagen durften, ein ganzes Leben fast



JAN. ZICK KREUZABNAHME

13. Station in St. Ulrich zu Augsburg

nur dem Studium des Baumes in seinen Stadien und Beleuchtungen und immer wieder des Baumes zu widmen, ohne daß deshalb jemand behaupten würde, sie könnten nicht zu den großen Künstlern gezählt werden, mußten lange, lange Zeiten verstreichen. Die italienischen Maler, die Primitiven sowohl als die Humanistischen der Renaissance, hatten nur ein Ziel. Unermüdlich in tausend Formen und Farben, in tausend Gedanken behandelten sie das schier unausschöpfliche Thema: Gott und Mensch. Sehr oft ward denn in den Tagen der Hochrenaissance Gott vergessen und nur des Menschenleibes in seiner Vollkommenheit gedacht; denn viele jener Künstler wandten sich wieder der Antike zu, aus der die Formschönheit der italienischen Kunst wie Aphrodite aus dem Meere gestiegen war. Die bildende Kunst der Antike aber wußte fast nichts von den Bäumen, von denen doch ihre Mythologie so manches Tiefsinnige fabelte. Botticelli, der anmutreiche Florentiner, liebte das klassische Gezweig des Lorbeers, liebte es so sehr, daß selbst die Bäume, an denen auf dem berühmten Bilde »Allegorie des Frühlings« der Hesperiden goldene Äpfel reifen — Lor-



JANUARIUS ZICK — JESUS WIRD IN DAS GRAB GELEGT

14. Station des Kreuzweges in der St. Ulrichskirche zu Augsburg. — Text S. 156—166

beerbäume zu sein scheinen. Auch bei Perugino, dem sanften, verklärten Umbrier, dem Lehrer Raffaels, spielt der Lorbeerbaum eine Rolle. Auf seiner Allegorie »Kampf der Liebe mit der Keuschheit« sieht man im Hintergrund, wie die von Apollo verfolgte Daphne zum Lorbeerbaum wird. Perugia liebt es außerdem, den lichten, blauverschleierten landschaftlichen Hintergrund seiner schönen Heiligen mit leicht gefiederten Ebereschenbäumen zu dekorieren. Giovanni Bellini, der seelenvolle Venezianer, scheint die Kugelakazie für malerisch gehalten zu haben, denn auf einem seiner lieblichsten Madonnenbilder in der Galerie der schönen Künste zu Venedig rahmen zwei dieser künstlich verschnittenen Bäume Maria und das Jesuskind ein. Wie ärmlich frierend, konventionell das arme Gebäum auf Pinturicchios Anbetung der hl. drei Könige! Moretto und Sodoma lieben auf ihren schönen Bildern den Akazienast als Dekorationsfragment. Moretto verwendete ihn bei seiner wundervollen Santa Justina, Sodoma auf der berühmten Darstellung des hl. Sebastian. Raffael liebte es, von Lorbeerbäumen Zweige abzuschneiden, um lichte Stirnen damit zu kränzen. Selbst dieser überragende Meister zeichnete »Baumschlag«, aber keine liebevoll individualisierten Bäume, sie waren ihm Staffage, dekoratives Beiwerk, Hintergrund für irgendein göttliches Geschehen. So herrlich fein die Vögel auf seinem Karton im Kensington-Museum »Fischzug Petri« erfaßt sind, so nebensächlich die Bäume. Nur die Erlen auf dem Bilde des hl. Georg machen eine Ausnahme.

Der große Vollender italienischen Kunstringens, der Titane Michelangelo, der das gewaltige Drama »Gott und Mensch« auf die letzte erreichbare Höhe führte, scheint fast achtlos an Bäumen vorbeigegangen zu sein. Die Darstellung des Ringens seelischer Leidenschaften am Körper absorbierte ihn ganz.

Nur zweimal erscheint in dem Werk Buonarrotis der Baum.

In zwei Feldern des Gemäldezyklus der Schöpfung an der Decke der Sixtinischen Kapelle tritt ein Baum symbolisch in die Erscheinung. Bei der Darstellung des Sündenfalls ist es der Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen, welcher der Menschheit die Früchte des Todes trug. Wir sehen nicht viel von dem Baum. Sein Stamm ist ganz und gar von den Ringeln der riesigen Schlange umwunden und sein Geläube verliert sich mystisch in den Wolken.

Noch ein anderer symbolischer Baum reckt sich uns aus der Gedankenwelt Buonarrotis entgegen. Ich meine jenen jammervoll durch Wassersgewalt von Borke, Zweig und Blatt entblößten, sturmgepeitschten Stumpf auf dem Felsen der Sündflut.

Hier ist der Baum das starre Sinnbild der rettungslosen Zerstörung, des allgemeinen Untergangs. Der verzweifelnde Mensch, der den halbentwurzelten, sich zu den Fluten neigenden Stamm umklammert, verstärkt die Trostlosigkeit, die von dem Baume ausgeht. Auf dem Ölbergbilde des Carpaccio in Venedig findet sich übrigens ein ähnlicher Baum. Auch auf ihm lastet die Not der Ölbergstunde. Halbverdorrt hängt er am Gestein, ein einziger Ast grünt noch am starren Holz. Er erlebt keinen Sommer mehr und ringt wie der Heiland mit der Todesnot.

Lionardo da Vinci, der erste Naturkenner und Forscher seiner Tage, hat uns keine selbständige Baumstudie hinterlassen, wiewohl er den Reiz der strauch- und baumbestandenen Landschaft mit feinem Sinn und entzücktem Auge zu würdigen wußte. Wir erinnern nur an sein Bild einer jungen Frau in der Liechtensteingalerie zu Wien, wo wunderbar fein und zart gezeichnetes Oliven- oder Weidengeläub den Hintergrund des sonst so reizlosen Frauenkopfes bildet und weiterhin ein erlenbestandener spiegelnder Fluß das Auge zum Verweilen einlädt. Die Felsen scheint Lionardo mehr geliebt zu haben als den Baum, denn sowohl auf der Auferstehung Christi zu Berlin, als auf dem Gemälde »Die hl. Anna selbdritt« in Paris, wie auch bei der Madonna in der Felsengrotte ist der Baum sparsam, der Stein ausgiebig behandelt; ebenso verhielt es sich bei der abhanden gekommenen und wiedergekehrten Mona Lisa des Louvre und dem weiblichen Bildnis der Eremitage in Petersburg. Es wird uns von Lionardo erzählt, daß er verstanden habe, den Pfirsichbäumen Gift einzuimpfen, so daß durch Übersenden ihrer Früchte ein argloser Mißliebiger leicht ins Jenseits befördert werden konnte. Seltsam genug, ein brennendes Fragezeichen steht dieser Bericht im Leben des Malers grenzenloser Güte und Milde. Den Baum, diesen großen Menschenfreund und Wohltäter, zum tückischen Morde gleichsam zu zwingen, scheint uns Germanen unfaßbare Gemütsroheit. Soviel ich weiß, existiert auch von unserem Albrecht Dürer, dem liebevollen Zeichner des Wiesengrundes und so vieler die Madonna umstehenden lieblichen Pflanzen und Blumen, keine selbständige Baumstudie. Ausgiebigen Baumschlag finden wir bei Dürer nur einmal in der Deckfarbenmalerei in kalten Tönen »Altes Schloß«. Außerdem dient dem Nürnberger



LUDWIG WILLROIDER ABEND

Text S. 172

Meister der Baum nur, in seinen Gemälden und Schnitten die Stimmung zu vertiefen. Wir erinnern an den kahlen, im Winde frierenden Weißdorn auf nacktem Fels auf dem Blatte »Ritter, Tod und Teufel«.

Dürer hat in seiner »Großen Passion« oft Steineichen und entlaubtes Baumgeäst gezeichnet. Diese vom Sturm gebeugten Bäume scheinen an dem Schmerzensweg des Heilandes innigst teilzunehmen. So in dem Gebet am Ölberg oder in der Beweinung Christi, wo das Gebäum sich wie unter schweren Lasten niederbeugt und jammernd zu ächzen scheint. Das ist ein mystischer Zug.

Rembrandt in seinen Radierungen scheint dem Baume an sich schon viel näher gekommen zu sein. Wir erinnern nur an das wundervolle Blatt »Landschaft mit den drei Bäumen«. Das Bild mutet an, als sei es dramatisch bewegt. Gewaltig niederströmende Lichtfluten, starke Wolkenschatten fallen von einem unermeßlichen Horizonte auf die stille, weitgedehnte Ebene herab und rechts im Vordergrund behaupten sich gleich wachthabenden Helden oder Riesen drei weitausladende kronenmächtige Eichen — alt, gewaltig und stark. Sie geben dem Bilde etwas Heroisches, Monumentales.

Das Schützende, Beruhigende, Stillende des schattengebenden Baumes drückt Rembrandt als stärkster Malerpoet aller Zeiten in der Radierung »Hütte unter großem Baum« aus.

Doch ist es bei dem eindringlichen Kenner und Durchschauer des menschlichen Wesens eben auch immer wieder der Mensch und das Menschenantlitz, welche die tiefsten Regungen und Neigungen seiner Künstlerseele in Anspruch nehmen.

Ähnlich steht es auch mit Peter Paul Rubens und Tizian, den Farbenfürsten, obgleich gerade Tizian uns einige unvergleichliche heroische Landschaften mit Bäumen geschenkt hat. Die meisten der obengenannten großen Künstler kamen erst im Alter zum beruhigenden Baum, dem Gleichnis der Abgeklärtheit und Reife.

In der französischen Kunst stehen wir in der Zeit des Klassizismus bewundernd vor den goldenen, arkadischen Bäumen Poussins, unter deren reichem Gezweig Nymphen, Götter und Amoretten ein olympisches Dasein führen,



WALTER LEISTIKOW † (BERLIN) PARK

Text S. 172

auch er gelangte zur heiligen Stille dieser schönen Bäume erst in hohen Jahren. Claude Gelée — »le Lorrain«, der von der Sonne Italiens Berauschte und Glühende, malte die Bäume in herrlichen Gruppen und en masse. Er wählte sie als dunkle Folie für eine lichtdurchtränkte, sonnenfrohe Gegend oder stellte sie selbst in eine leuchtende Aureole.

Watteau wiederum benützte Gebüsch und Gebäum, wie zärtlich und liebevoll sein Pinsel auch ihre weichen Konturen hinstrich, nur als Umrahmung seiner bekannten höfischen Schäferszenen, auf denen es so zierlich und galant herging. Vernet auch beschäftigte sich mit Bäumen, aber er sah sie in falschem Licht und konnte ihrer nicht recht habhaft werden.

Delacroix wurde ihrer komplizierten Gestaltung gerechter, aber erst seit Corot, der starke Pfadtreter auf diesem Gebiete, den Baum im freien Lichte so recht für die Kunst entdeckte, weht seine unausschöpfliche Schönheit aus tausend Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen uns an, ohne daß unser Auge sich daran satt sehen könnte. Vielleicht war sein Mitstrebender Rousseau ein noch stärkerer Baummaler als Corot; vielleicht lag ihm noch mehr an dem Baum als solchem, an diesem charaktervollen Individuum, das voller Bewegung und voller Sammlung, voller Wechsel und voller Stetigkeit, voller Leben und Stille ist.

Dennoch sind die Baumstudienbilder Corots noch wundervoller und unvergeßlicher, weil er ein so intensiver Liebhaber und Erfasser von Licht, Duft, Nebel, von den silberigen Tönen der Wasserausdünstungen, von den Schleiern und Flören zartesten Regengeriesels, der sich mit der Sonne vermählt, ist. Er dringt ein in das schier unfaßbare Geheimnis der schwimmenden Morgenstimmung, der traumhaftesten Frühe, da das Grau der Dämmerung in strahlendes Blau übergeht. Auf all seinen Gemälden ist es das künstlerische Ringen um diese Stimmung, um diese Probleme des Zwielichts, welches seine Bäume fast zu höheren Wesen erhebt. Und wie er sie kannte, aus tiefster Liebe heraus, diese wetterzerrissenen, uralten Eichen bei Fontainebleau, die weltfernen, träumerischen Baches-



KARL KÜSTNER (MÜNCHEN) RHEININSEL

ufer mit den gekappten Weiden und Erlen, die in tausend neuen abenteuerlichen Sprossen und Trieben ausschlagen, die sonnengebadeten Birken mit den lilienweißen Stämmen, die weithin die Gegend erleuchten und die niebeschnittenen Weidenherrscher mit den Königslocken, die auf freiem, weitem Wiesenplan den Tau und die wandernden Lichter des Jahres trinken!

Vielleicht wäre die schöne lichte Kunst eines Walter Leistikow (Abb. S. 171), eines Ludwig Dill, eines Willroider (Abb. S. 170), eines von Bartels und aller großen, modernen Impressionisten, die den Baum verherrlichen, ohne Corot unmöglich geblieben.

Eigentümlich faßte der Schweizer große Farbenmusiker Arnold Böcklin den Baum auf.

Er sah ihn als Stilist und bevorzugte seine geschlossene Form.

Die Zypresse — freilich oft die wetterzerklüftete — hat es ihm angetan, auch die starre Silberpappel, die gerade und ernst eine aufstrebende Linie bildet und der klassische Lorbeer — für den Künstler nun einmal der Baum aller Bäume.

Die im leuchtenden Herbstrot, das durch den Purpur des Abends gesteigert wird, prangenden Bäume von Rudisühli mahnen schon wieder an Dekoration und entfernen sich von der Stille durch eine schauspielerische Geste.

JUROREN DES JAHRES 1920

Der Jury des laufenden Jahres gehören folgende Künstler an: Architekten: Professor Karl Jäger und Professor Hermann Selzer. — Bildhauer: Hans Angermair und Hans Faulhaber. — Maler: Xaver Dietrich und Franz Xaver Fuchs. — Dazu kommen noch zwei geistliche Kunstfreunde.

Die Jury des Jahres 1919 hielt 25 Sitzungen ab.



JOSEPH MARIA BECKERT — DIE LEGENDE VOM MALER UNSERER LIEBEN FRAU

Gemalt 1919. — Text S. 183



JOSEPH MARIA BECKERT — SCHLAF', JESULE 'N ZART

1913 — Text S. 187

JOSEPH MARIA BECKERT

(Hierzu die Abbildungen dieses Heftes)

Die Münchner Glaspalastausstellung 1918 zeigte in dem gleichen Saale, in dem mehrere Werke Matthäus Schiestls sich befanden, auch ein Gemälde, dessen feine Poesie und sorgsame liebevolle Ausführung ihm schnell Freunde erwarben. Es stellte in einer Auffassung, die neuartig wirkte, und doch recht als dem Geiste unserer alten deutschen Poesie und Kunst entsprechend empfunden wurde, die Verkündigung des Engels bei der hl. Jungfrau dar. Den himmlischen Boten begleiteten zahlreiche, lichtertragende Engelein in das trauliche Gemach der Gebenedeiten, die als ganz junges Mägdlein vor ihrem Betpulte kniete und sich in holder Überraschung und Demut nach dem Engel umwandte (Abb. S. 185). Das ansprechende Bild war von dem Münchner Maler Joseph Maria Beckert. Es reiht vermöge seiner technischen und innerlichen Eigenschaften den Künstler jenen unserer neueren und früheren Meister an, in deren Werken sich das Wiedererwachen volksmäßigen Fühlens und Denkens im Sinne unserer Romantiker kundgibt — Boten einer Neuromantik, die freilich nichts gemein hat mit modernster Lyrik, die ihren verworrenen

JOSEPH MARIA BECKERT

RAST DER HL. FAMILIE BEI DEN ALTEN ESSENERN

1907 — Text S. 186



JOSEPH MARIA BECKERT — ZUM ›ARMEN HEINRICH‹ VON HARTMANN V. D. AUE

1907 — Text S. 180



JOSEPH MARIA BECKERT MÄDCHENKOPF

1914 — Text S. 178

Geistesausgeburten den gleichen Namen zu geben liebt. Die Romantik, die sich in den Werken Beckerts ausspricht, ist jene eines Brentano, eines Schwind, seelenverwandt jener, deren reine deutsche Art in den Malereien eines M. Schiestl, eines Wilh. Steinhausen neu belebt erscheint. Es ist Kunst, die das Zeug dazu besitzt, Volkskunst zu werden, etwa jener Art, wie mancher schöne Sang unserer Dichter zum Volksliede geworden ist: jedem, dessen Empfinden unverfälscht deutsch und christgläubig geblieben ist, als Sprache der eigenen Seele verständlich, lieb und vertraut.

Joseph Maria Beckert ist ein noch junger Künstler. In der Reichshauptstadt, mit deren Auffassungen von Leben und Glauben er, der Katholik, der Romantiker, nicht übereinstimmt, wurde er am 19. Dez. 1889 geboren. Erziehung und Unterricht genoß er bei den Jesuiten zu Mariaschein in Nordböhmen, sowie am Gymnasium zu Landshut. Die erste und nachhaltigste künstlerische Unterweisung aber verdankt Beckert seinem Vater. Dieser, der 1856 in Hessen-Nassau geboren ist und jetzt in Frankfurt lebt, gehört zu den tüchtigsten deutschen Bildnismalern, ist auch mit bedeutendem Erfolge auf dem Gebiete der religiösen Kunst tätig. Treffliche Wandmalereien von ihm befinden sich u. a. im Collegium Germanicum zu Rom. Er lenkte voll warmherziger Begeisterung die Liebe seines Sohnes auf die deutschen, niederländischen und italienischen Meister des Mittelalters, aber auch auf die volkstümlich dichterische Kunst des Ludwig Richter, des Moritz von Schwind, auf die edlen, frommen Schöpfungen der Nazarener. So, mit fest ins Auge gefaßter Richtung und Art kam der junge Beckert nach München, wo er zuerst an der K. Kunstgewerbeschule, darauf als Schüler C. von Marrs an der K. Akademie studierte. In die künstlerische Betätigung Beckerts brachte der Militärdienst eine



JOSEPH MARIA BECKERT PETER

1916 — Text S. 178

zweijährige, die Teilnahme am Kriege eine halbjährige Unterbrechung.

Was er seit seiner Rückkehr leistet, beweist, daß weder seine Eigenart noch seine Schaffenskraft Einbuße gelitten haben. Außer dem zuvor erwähnten Verkündigungsbilde hatte er 1918 im Glaspalaste noch zwei Bildnisse ausgestellt, das eines Mannes und das einer alten Frau, beide durch Frische der Beobachtung und durch Lebendigkeit der sorgfältigen Wiedergabe ausgezeichnet. Doch ist damit die Art der Beckertschen Bildnismalerei nicht genügend gekennzeichnet. Das Wichtigste und Beste an ihr ist die Klarheit, mit der die Seele der dargestellten Personen erkannt und geschildert ist. So bei einem besonders feinen, noch vor dem Kriege begonnenen Bildnisse einer älteren Dame, vornehmlich auch in seinen Kinderbildnissen. Aus diesen Darstellungen spricht des Künstlers eigenste, tiefblickende Auffassungsweise so lebhaft, daß sie den nachfühlenden Beschauer von ihrer Richtigkeit zu überzeugen vermag. Stilles Sinnen und Ahnen verkündet sich in den Augen, den reinen Zügen dieser Mädchen und Knaben, deren Individualität aufs deutlichste und erfreulichste zum Ausdrucke gelangt, ohne daß dabei des Malers subjektives Urteil sich aufdrängt, vielmehr mit einer scheinbaren Objektivität, wie wir sie in den Werken alter Meister finden. Zu den besten dieser Leistungen gehört das Bildnis eines Mägdleins, auf dessen blonden Locken ein Kranz von Rosen ruht; der Hintergrund deutet Köln als Heimatstadt der früh Verstorbenen an. Doch liebt es Beckert im allgemeinen mehr, seine Bildnisse vor ganz einfach behandelte Hintergründe zu stellen. Mit um so größerer Energie und Klarheit, reliefartig, hebt sich das Bildnis hervor, um so ungestörter entfaltet es die Überzeugungskraft und

Feinheit seiner Charakteristik. So bei dem Bilde eines still sinnend blickenden jungen Mädchens, dessen von langen, weich fließenden Haaren umrahmtes Haupt mit einem Blumenkranze geschmückt ist (Abb. S. 176). So bei dem reizenden, scharf ausgeprägten Profilbildnisse eines kleinen Mädchens, um dessen glattes Haar, von dem ein lustiges Zöpfchen vor dem Ohre herniederbaumelt, ein buntes Band gewunden ist; die linke Hand hält ein zartes, blühendes Pflänzlein (Abb. unten). Ein trefflicher Charakterkopf ist auch der von vorn gesehene des kühl dreinschauenden »Peter« (Abb. S. 177). Mit gleicher Meisterschaft ist in allen diesen Werken die echt deutsche Art, wie auch das reine kindliche Wesen der jungen Geschöpfe zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig befleißigt sich die Schilderung bei diesen Dingen mög-



JOSEPH MARIA BECKERT — ELSBETH

1910 — Text oben

lichster Schlichtheit und Ruhe, und doch fehlt es nicht an einem stillen Reichtum, der sich in sorgfältigst, dabei ohne Kleinlichkeit durchgeführten Schmuckstücken, Gewandmustern und dergleichen belebend kundgibt. Technisch ist diesen Arbeiten große, charakteristisch deutsche Sicherheit der Zeichnung, Feinheit der Modellierung, Klarheit der Farbe eigen. Man denkt an Holbein, an Amberger, gelegentlich auch an frühe flämische Meister, und empfindet doch, daß man etwas durchaus Selbstständigem gegenübersteht; einer Kunst, die aus altem Geiste erwachsen, mit seiner Kraft erfüllt und dabei ein Kind neuer Zeit, über das Einzelne ins Allgemeine, aus der Naturalistik zur großzügigen Stilisierung emporstrebend, dabei doch nicht umstürzlerischer Art ist, sondern zu den Quellen deutscher Kunst zurückführt.

Der Einfluß, den die Romantik auf Beckert ausübt, zeigt sich aufs klarste in seinen poesiereichen Szenen. Nicht immer ist es ohne weiteres leicht, ihre Bedeutung mit Worten wiederzugeben. Dem lyrischen Dichter verwandt, schildert er persönliche Stimmungen, ohne ihnen stets einen festen, gegenständlichen Inhalt zu geben. In so mehr andeutender als aussprechender Weise feiert z. B. eins der neuesten Gemälde Beckerts den Geist des Mittelalters. Der Künstler nennt dieses Werk »Romanze« und kennzeichnet die darin sich



JOSEPH MARIA BECKERT NACHTGEBET

1917 — Text S. 18



JOSEPH MARIA BECKERT UNSERE LIEBE FRAU
Skizze, 1918, ausgeführt 1920 — Text S. 186

verkündende Absicht durch die dem Bilde zur Unterschrift gegebenen Verse Brentanos: »Wandelt im Dunkeln freundliches Spiel, still Lichterfunkeln schimmerndes Ziel. Sprich aus der Ferne, heimliche Welt, die sich so gerne zu mir gesellt!« Ein nicht minder edles, tiefsinniges Gedicht des Malers ist das Bild geworden. In einer weiten Hügellandschaft sind, in stille Betrachtung versunken, Heilige vereinigt: ein hl. Ritter, ein kniender Mönch, die hl. Jungfrau mit dem Kinde, ihr zu Füßen zwei spielende nackte Kindlein. Ein großer Zug waltet in dem Gemälde, sanfter Farbenklang, in welchem das zarte Lila des Madonnengewandes einen Hauptton abgibt. Die Komposition ist etwas locker, der Zusammenhang zwischen den Personen mehr durch die geistigen Beziehungen hergestellt. Im Zusammenhange mit diesem Werke befindet sich das »Nachtgebet« eines greisen Mönches, der vor einem, am Stamme einer Fichte angebrachten schlichten Kruzifixe auf dem steinigen Boden kniet (Abb. S. 179). Den Mittelgrund durchschneidet quer ein Zaun, jenseits dessen in Wiesen, vor sanftem, waldigem Mittelgebirge eine ferne Burg sich wuchtig erhebt. Der zackige Kamm der Alpenkette schließt das Bild ab, dessen Schwermut durch die Töne des Abendhimmels vertieft, aber auch gemildert wird. Es ist ein Bild reich an echter Andacht und voll einer Stimmung, deren Poesie nur in deutscher Kunst aus der Reinheit und Hoheit alten deutschen Geistes heraus verständlich ist. Aufs stärkste gilt dies auch von Beckerts sehr früher Zeichnung zum »Armen Heinrich« des Hartmann von der Aue. (Abb. S. 175). Ernst



JOSEPH MARIA BECKERT — UNSERE LIEBE FRAU

1917. Kleines Format. Eine größere Variante mit Weglassung der Engel 1920 ausgeführt

Text S. [illegible]



JOSEPH MARIA BECKERT — HEIMKEHR

1918 — Text S. 189

und Lieblichkeit vereinen sich in diesem Bilde; letztere wirkt besonders innig in der Figur des Mägdleins, das voll still begeistertem, seiner Absicht ahnungsvoll sicheren Erbarmens zu dem Leidenden aufblickt, während sie furchtlos den Fuß des Aussätzigen streichelt. Sehr gut charakterisiert ist auch der Meier samt seinem Weibe, am schönsten der arme Heinrich selbst, in dessen Antlitz Gram und körperlicher Schmerz sich ausdrücken. Sehr fein ist die Andeutung des Zeitalters. Es kennzeichnet sich nicht nur in der romanischen Form der Krone, sondern auch in der Haltung Heinrichs, die trotz ihrer Bewegtheit doch bewußt an die Stilisierung der thronenden Kaiser- und ähnlicher Gestalten in Miniaturen des frühen Mittelalters erinnert; auch die Zeichnung des rauhen, dennoch thronartig gebildeten Sitzes mit den zu beiden Seiten hervorquellenden Kissen ist dementsprechend im gleichen Sinne entworfen.

Bemerkenswert offenbart sich in dieser wie in zahlreichen anderen Arbeiten des Künstlers Begabung für die Landschaft. Er malt sie leicht stilisiert und doch mit echtester Naturwahrheit und gibt ihr, ohne große Akzente zu vermeiden, die Stimmung sanfter Lyrik. So in einer weich empfundenen »Mondnacht« (Abb. S. 195), auch in den Hintergründen seiner vielen Werke religiösen Inhaltes. Nur ausnahmsweise aber sind dies Andachtsbilder. Ein solches schuf Beckert 1918 für die Kirche von Bottrop in



JOSEPH MARIA BECKERT HEIMKEHR

1919 *Text S. 189*

Westfalen. Es zeigt den hl. Joseph und den Jesusknaben [1]). Beide sind voreinander aufrechtstehend und in Frontalstellung gezeichnet. Die Komposition ist streng, der Feierlichkeit des kirchlichen Zweckes angemessen, und doch lebendig. Den Hintergrund für die Josephsfigur bildet ein Teppich, in dessen gotischem Muster das Einhorn und das Lamm Gottes zu erkennen sind. Wuchtig und einfach ist auch bei diesem Werke die Farbenwirkung. Von dem Dunkelrot des Teppichs hebt sich das Hochrot des Gewandes St. Josephs, hiervon das helle Rot des Kleides Jesu ab. Der obere Teil der Josephsgestalt mit dem goldenen Heiligenschein hat als Hintergrund eine vom fernen Gebirge begrenzte gelblich graugrüne Landschaft. Der Ausdruck beider Personen ist freundlich und gütig, schön durchgeführt der Gegensatz zwischen dem irdischen Manne und dem blondgelockten, göttlichen Kinde. Ruhig und edel ist die Haltung beider, die durch den monumentalen Linienfluß der Gewänder noch besonders schön hervorgehoben wird. Im Vordergrunde unten stehen zwei Krüge

[1] Farbig abgebildet in der Jahresmappe 1919 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.



JOSEPH MARIA BECKERT — ST. JOSEPHS HEIMKEHR

1919 — Text S. 187

voll Lilien und Veilchen. Den obersten Teil des Bildes überdacht ein fein entworfener, in Goldfarbe gehaltener, spätgotischer Baldachin. Am unteren Rande des Gemäldes stehen die Worte »Lieber heiliger Joseph bitte für uns«. Zur Gruppe der Beckertschen Kirchenbilder gehört u. a. ferner eine in strenger Vorderansicht dargestellte kniende hl. Jungfrau, die den Beschauer anblickt und ihm das in Windeln gewickelte Kind so entgegenhält, daß beide Gestalten die gleiche Mittelachse haben (Abb. S. 181). Die Anordnung der Figuren ist also derjenigen in dem soeben beschriebenen Josephsbilde ähnlich, absichtlich streng und feierlich. So auch in der Abgewogenheit, mit der die Horizontalen der schwebenden Engel den unten ausgebreiteten Gewandmassen das Gleichgewicht halten. Verwandt der Art altkölnischer Malereien ist aber dabei auch alles voll Milde und Weichheit, die sich in den Gesichtern und der zarten Farbe kundgibt. — Zu den neuesten Werken des Künstlers gehört auch das entzückende »Es ist ein Ros' entsprungen«, das hier mit eingeordnet werden darf, weil es den Charakter eines Kirchenbildes trägt, und von unseren Vorfahren sicher als solches anerkannt worden wäre (Abb. S. 193). Auch hier klingt die Strenge der Stilisierung



JOSEPH MARIA BECKERT — MARIÄ VERKÜNDIGUNG

1917. Vgl. Jahresmappe 1919 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst — Text S. 173



JOSEPH MARIA BECKERT TRAUM

Skizze, 1919 — Text S. 188

Segen empfängt; in der Ferne dehnt sich eine Stadt aus (Abb. S. 180).

Diese wenigen Proben der Beckertschen kirchlichen Malerei mögen genügen. Denn, wie gesagt, widmet er sich dieser bisher weniger. Sein versonnenes, dichterisches Empfinden liebt stille Schöpfungen voll zarter, kindlich gläubiger Hingebung an das Heilige, mit dem Seele und Gemüt gewöhnt sind, einen das ganze Leben durchdringenden, verschönernden, vertrauten, fast vertraulichen Umgang zu pflegen; Volkskunst, oder besser gesagt, Kunst für das Volk, ganz in jenem hohen Schwunge, jenem abgeklärten Sinne, wie ihn Brentano zu fühlen, zu singen und neu zu beleben berufen war, voll Ernst und Fröhlichkeit, herzenswarm, unschuldig und rein. Seiner »Verkündigung« wurde bereits gedacht; sie ist bezeichnend für jene Art, der er bisher seine meisten und besten Erfolge zu danken hat.

an, die zu den Merkzeichen der neueren Arbeiten Beckerts gehört, jedoch nur in der Figur der hl. Jungfrau, zumal in der Haltung ihrer Hände, sowie in der Reliefartigkeit, mit der die Gestalten sich von dem einfarbigen, dunkeln Hintergrunde ablösen — weniger in den übrigen Figuren, in deren Gestaltung und Mienen die Sonnenstrahlen des Frohsinns unserer deutschen Kunst, vom alten Cranach an bis zu Richter, Schwind und M. Schiestl, wie in einem Spiegel gesammelt, widerglänzen. — Den Charakter eines Kirchenbildes trägt auch ein Werk von echter deutscher Schönheit und Innigkeit: die in einer Landschaft sitzende Himmelskönigin zeigt ihr Kind einer jugendlichen Heiligen, die es kniend anbetet und seinen

Von jenem Hange zu ausführlicher Erzählung, den wir bei einzelnen seiner älteren Arbeiten (so beim Armen Heinrich) beobachteten, und der auch in der gleichzeitig entstandenen Zeichnung »Rast der hl. Familie bei den alten Essenern auf der Flucht nach Ägypten« (Abb. S. 174) hervortritt, ist Beckert dazu übergegangen, seine Szenen auf eine Mindestzahl von Personen einzuschränken. Soweit diese Bilder religiösen Inhaltes sind, feiern sie mit besonderer Liebe und Wärme das Leben und Walten der hl. Jungfrau, bisweilen mit Erweiterung der Szene zur Darstellung der hl. Familie. Am liebsten schildert unser Künster die Freude Marias als Mutter des neugeborenen Jesuskindleins. Werke solcher Art sind Beckerts »Heilige Familie im Freien«;



JOSEPH MARIA BECKERT — WEIHNACHTSLIED

191[illegible] — Text S. 190

seine Rast auf der Flucht nach Ägypten ; seine »Heimkehr St. Josephs« mit der freundlichen Schilderung des in Frömmigkeit und Schlichtheit vorbildlichen Familienlebens (Abb. S. 184); seine hl. Jungfrau daheim; dieselbe mit Kindern an der Wiege des Christkindes (Abb. S 173). Zumal das letztere Bild ist so recht aus der Tiefe des Volksempfindens geschöpft: die junge Mutter, vor andern Müttern verherrlicht durch den Heiligenschein, von dem ihr stilles Antlitz hell sich abhebt, wie sie in tiefem Sinnen zukunftsahnend hinblickt auf das Neugeborene, das vom göttlichen Strahlenscheine umleuchtet, seiner Lebens- und Leidensbestimmung ent-



JOSEPH MARIA BECKERT — TRÖSTERIN DER BETRÜBTEN

Skizze, 1919 — Text unten

gegenschlummert in der Wiege, die mit den Namen Jesus und Maria, auch mit Sinnbildern ihres gemeinsamen Schmerzes geschmückt ist. Die Kinder und der hl. Erzengel, die alle so ernst blicken, als sei mitten in ihrer Freude die Offenbarung eines künftigen großen Leides gleich einem Schatten über ihre Seele gegangen; dabei zu Häupten der Wiege das Weihnachtsbäumlein mit den brennenden Kerzen; und draußen weit, bis an fernen Waldesrand sich dehnend, das verschneite Land — das Ganze ein zum Bilde gewordenes schlichtes Krippenlied.

Beckerts Kunst verkündet aber auch das Lob der Muttergottes ob ihrer Liebe gegen die Menschen. Im Dämmerlichte eines gotischen Domes, begleitet von Scharen der Heiligen, erscheint sie als Traumgesicht einem Manne (Abb. S. 186); ihm ist, als sänke er vor des Erlösers Herrlichkeit und von der überirdischen Hoheit und Gnade der Himmelskönigin überwältigt auf seine Knie. — Den Besuch der Muttergottes bei einem Einsamen schildert eine neuerdings entstandene Skizze (Abb. S. 191). — Hohe Feierlichkeit, fast zur Schwärmerei gesteigert, erfüllt die in der neuesten Schaffensperiode Beckerts entstandene »Legende vom Maler Unserer lieben Frau«; es wirkt wie Entwicklung des in der eben erwähnten Skizze eingeleiteten Gedankens (Beil. vor S. 173). Man sieht die Himmelskönigin mit dem Kinde in einem Zimmer am Tische sitzen, vor ihr kniet ein schwarz gekleideter Mann; im Hintergrunde wohnen zwei Engel mit brennenden Kerzen dem Vorgange bei. Ein Sonnenstrahl malt das Bild des Fensters auf den Fußboden. Die Farben sind Schwarz, Graubraun und herrschendes Blau. Die lateinische Gebetunterschrift gibt die Gedanken und Worte des Malers wieder: »Dignare me laudare te, Virgo sacrata, o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria«. Das Thema der hl. Jungfrau als Trösterin der Betrübten und Vereinsamten nimmt eine Skizze von 1919 wieder auf (Abb. oben). Immer wieder übt in diesen Schöpfungen außer dem in schlichtes Gewand gekleideten geistigen Gehalte auch die ihn charakterisierende und vertiefende Schilderung der ernsten Innenräume bestimmende Wirkung aus, nicht minder das Helldunkel, das Beckert mit steigendem Geschicke zu behandeln versteht. Dem »Traum« nahe verwandt, gleichfalls in den geistigen Zusammenhang mit den Einsamkeits- und Trostbildern gehörig, ist das



Gemalt 1919. —Text S. 189

JOSEPH MARIA BECKERT
MUDE BIN ICH, GEH' ZUR RUH



ergreifende »Christgeschenk« (Abb. S. 192), auch die Skizze »Heil der Kranken« (Abb nebenan). Eine Meisterleistung großzügiger Charakteristik ist die Skizze mit dem hl. Augustinus, der über seine Bekenntnisse nachsinnt (Abb. S. 194). Alle diese Werke verdienten im ganzen christkatholischen deutschen Volke verbreitet zu werden, sie könnten unendlich viel geben und Segen stiften. Und wer sie wegen ihrer Kunst anschaut, wird in ihnen Werte der Zeichnung, der Komposition, des Lichtes und Schattens, der Farbe finden, die denen unserer besten alten Werke nicht nachstehen. Das gilt auch von einer früheren Arbeit, der Zeichnung »St. Elsbeths Tod«, wo neben der in seligem Lächeln Hingeschiedenen ein Engel ein Lied singt, zu dem er selbst auf der Geige sich begleitet; draußen aber vor dem Fenster zwitschern und jubilieren die Vögelein. Eine überaus anmutige Arbeit verspricht auch ein Kinderbuch mit Erzählungen von der Geburt des Herrn zu werden, wozu Beckert die farbigen Zeichnungen geschaffen hat.



JOSEPH MARIA BECKERT HEIL DER KRANKEN
Skizze, 1919 — Text nebenan

Seine weltlichen Themata behandelt Beckert mit nicht geringerer Tiefe. Die liebliche Auffassung wie in der »Verkündigung« waltet auch in einem seiner neuesten Werke. Er nennt es »Müde bin ich, geh' zur Ruh« (Abb. Einschaltblatt nach S. 188). In ihrem recht heimelig eingerichteten Gemache, aus dessen Halbdunkel allerlei Reflexe von goldigen Gemälden geheimnisvoll aufblitzen, und durch dessen gemaltes Fenster das letzte Tageslicht glutet, steht eine kindlich holde Jungfrau, im Begriffe sich zur nächtlichen Ruhe zu rüsten. Die Krone hat sie neben sich gesetzt und fängt nun an, ihr schönes, blondes Haar zu flechten. Edel ist die Zeichnung des in ruhigen, großen Falten herabwallenden weißen Gewandes. Kräftig hebt sich die helle Gestalt von ihrer Umgebung ab. Auf die Schilderung solcher in deutschem oder niederländischem Charakter des 16. Jahrhunderts gehaltener Innenräume wendet der Künstler eine Sorgfalt, der man recht die Freude anmerkt, dergleichen malerisch und traulich zu denken und zu schaffen. Die Behandlung der Luft und der Schattenabstufungen geben diesen Räumen eine Vertiefung, die durch eine gewisse Bevorzugung des zeichnerischen Vortrages — manches erinnert fast an Intarsia — leicht in Frage gestellt werden könnte. Die Farben sind immer schön untereinander ausgeglichen, obgleich der Künstler es liebt, eine einzelne vorzüglich stark hervorzuheben. So kleidet er einen Reiter, der auf seinem Schimmel durch eine weite Schneelandschaft (geschickte Behandlung des zweierlei Weiß!) dahintrabt, in einen roten Rock (Abb. S. 182). Das Bild erinnert in Zeichnung und Stimmung fast an Pieter Breughel. Sehr schön wirkt ferner ein von Beckert gern verwendetes leuchtendes Blau. Es dient wesentlich dazu, die stille, ganz zurückhaltende Färbung, die seine Werke neuerdings im Gegensatze zu seinen früheren bevorzugen, zu beleben. So in einem Gemälde »Heimkehr« (Abb. S. 183). Ein Mann in mittelalterlichem Reiseanzuge betritt mit herzlicher Begrüßung das Gemach, in dem seine Braut seiner wartet. Von dem Grau und Schwarz seiner Kleidung und dem Graubraun des Zim



JOSEF MARIA BECKERT STILLE MENSCHEN

Skizze, 1919. — Text unten

mers sticht das Blau des Frauengewandes wirkungsvoll ab, ohne daß doch die Ruhe und Geschlossenheit der Farbenstimmung darunter litte. Die seelische Empfindung aber wird dadurch besser gehoben, als es durch irgend eine andere Farbe geschehen konnte. Ganz ähnlich ist die Sache bei einer schon erwähnten »Heimkehr des hl. Joseph«. Hier tritt zu Grau und Blau noch das gedämpfte Grün des im Hintergrunde stehenden großen Himmelbettes. Derselbe Mann erscheint auf dem zweiten Bilde, wie er Abschied nehmend vor einem blaugekleideten Mädchen kniet. Durch das Dunkel des Zimmers erglänzt das Gold eines Flügelaltars. Warme Töne findet Beckert in seinem »Weihnachtslied« (Abb. S. 187). Ein altniederländischer Innenraum; ein Mann sitzt, vom Rücken gesehen, vor einer Orgel, die junge Wöchnerin lauscht dem Liede, das er spielt. Die Unterschrift nennt es: »Uns ist ein Kindlein heut gebor'n usw.«. — Freundlich, ernst, schlicht, volkstümlich ist die Skizze »Stille Menschen« (Abb. oben). Tiefe Stimmung waltet auch in diesem Werke des Maler-Dichters, dessen Kunst, wie es nur wenigen gegeben ist, der Geist echten deutschen Empfindens erfüllt. Wie sich seine Farbenauffassung und Kompositionsweise neuerdings ändert und abklärt, gehört sie zu den Kennzeichen der zunehmenden Vertiefung des in seinen Werken sich kundgebenden Denkens und Fühlens. Doering

DIE HUNGERTÜCHER UND IHRE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Von HERMANN HANDEL-MAZZETTI

Etwa eine Stunde innabwärts der alten Bergwerkstadt Schwaz liegt an steiler Bergeslehne, von prächtigem Buchenwalde umgeben, das Schloß Tratzberg. Nicht auf die herrlichen Räume, in welchen sich die gotische und Renaissancekunst harmonisch die Hand reichen, und seine reichen Sammlungen will ich aufmerksam machen, sondern bei einem wenig beachteten Stücke verweilen. An der Rückwand der Schloßkapelle hängt in schlechter Beleuchtung eine bemalte Leinwand von 4 m Länge, durch einfache orangegelbe Leisten in zwölf zu zwei Reihen übereinander angeordnete quadratische Felder geteilt. Auf denselben führt der Maler in fünf figurenarmen Bildern Leidensszenen unseres Herrn und zum



JOSEPH MARIA BECKERT UNSERER LIEBEN FRAUEN BESUCH
Skizze, 1918 — Text S. 188

Schlusse die Verherrlichung Christi, im Abstieg in die Vorhölle, der Auferstehung und der Himmelfahrt vor. Vor jeder entsprechenden Darstellung sind als Vorbilder aus dem Alten Testamente, Isaak das Opferholz tragend, Jonas in das Meer geworfen und dem Rachen des Fisches entsteigend, und Simson, den Löwen bezwingend, eingestreut. Diese unmittelbare Gegenüberstellung geht offenbar auf die Armenbibeln zurück, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland erschienen sind. In diesen Bibeln ist auch Samson zum ersten Male als Vorbild des Abstieges in die Vorhölle aufgefaßt.

Ein Vergleich mit den Fresken des Franziskanerklosters im nahen Schwaz drängt sich auf. Unsere Darstellung verzichtet auf alle prunkvolle Ausstattung der Gewänder, auf welche dort so großes Gewicht gelegt ist, doch zeigt sich auch hier das Bestreben, einmal angenommene Typen festzuhalten, wie besonders an der Figur im roten anliegenden Kleide, welche bald als Hausknecht, als Schiffer, der den Jonas ins Meer wirft und als Joseph von Arimathaea auftritt, zu beobachten ist.

Ganz auffallend ist die Ähnlichkeit der Typen alter Männer (Adam in der Vorhölle, Abraham) und der verzerrten Gesichter der Juden mit den gleichen Darstellungen des Kreuzganges, während der Schmerz der Gottesmutter dagegen ruhig und mäßiger aufgefaßt ist. Wir haben es mit einem Fragment eines größeren Werkes zu tun, da ein Passionszyklus niemals mit der Geißelung beginnen kann, wie es auch klar ist, daß das Kunstwerk nicht ursprünglich dazu dienen konnte, die kahle Rückwand der Kapelle zu zieren. Mit Rücksicht darauf, daß die Schloßkapelle 1508 eingeweiht wurde, mithin mit dem Kreuzwege zeitlich zusammenfällt, wird das Werk der oberdeutschen Schule des beginnenden 16. Jahrhunderts zuzuweisen sein. Um den Zweck dieses Bildertuches zu erklären, wollen wir Umschau nach ähnlichen Objekten im kunstreichen Tirol halten. Die Ausbeute wird eine außerordentlich geringe sein.

Leider infolge der Kriegsereignisse noch in einer Kiste verwahrt, findet sich ein ähnliches Bildertuch im Museum der Handels- und Gewerbekammer in Innsbruck; ebenfalls mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt und durch einfache Linien getrennt, werden Bilder der heiligen Geschichte, chronologisch in untereinander fortlaufenden Reihen angeordnet, vor-



JOSEPH MARIA BECKERT CHRISTGESCHENK
Skizze, 1919 — Text S. 189

zu einer Wandmalerei gedient haben, welche in der Gemeinde Oberau der Wildschönau bei Kundl das Haus Nr. 69 des Weilers Haus schmückt. In 35 kleinen, in mehreren Reihen übereinander angeordneten Feldern wird das Leben Jesu ohne Beziehung auf das Alte Testament in sehr primitiv in Rot und Braun gezeichneten Bildern behandelt.

Was bezwecken nun diese eigenartigen Bildertücher? Es sind Fasten- oder Hungertücher. Unter den Fastentüchern (velum quadragesimale) verstehen wir Vorhänge, welche in früheren Zeiten allgemein in der Fastenzeit zwischen dem Hochaltare und dem Chore aufgehängt wurden. In den folgenden Zeilen wollen wir die Entstehung dieser Einrichtung, die

geführt. Trotz der großen Anzahl (34 Bilder) fehlt nicht nur die typologische Gegenüberstellung, sondern überhaupt alle Darstellungen vom Brudermorde Kains angefangen bis zur Verkündigung; das Neue Testament beginnt mit der Geburt Christi und behandelt sodann nur die Passion und die Verherrlichung. Eine besondere Vorliebe zu architektonischen Ansichten zeigt sich in der Zinnenmauer des Paradieses und der Stadt Bethlehem bei der Geburt Christi, sowie im getäfelten Zimmer, in welchem die Verkündigung stattfindet. Merkwürdig erscheint der Erzengel ohne Flügel in priesterlichem Gewande. Das Tuch ist spätgotisch und soll aus Steiermark stammen.

Ein weiteres Bildertuch ähnlicher Art wurde von dem Antiquitätenhändler Rohracher in Lienz erstanden. Dasselbe stammt ebenfalls aus Steiermark — war somit eine Zeitlang in Tirol. Es dürfte sich gegenwärtig im Volkskundemuseum in Wien befinden, dessen Direktor, Professor Haberlandt, es kurz vor Kriegsausbruch gekauft hat.

Ferner dürfte ein solches Tuch als Vorlage

symbolische Bedeutung, wie sie uns in der mittelalterlichen Literatur entgegentritt, betrachten, dann der Kirchenzeit, welche ihre Anwendung bedingt und der Art ihres Gebrauches nachgehen, ihren allmählichen Verfall und den heute noch stattfindenden Gebrauch derselben zeigen, endlich die Fastentücher selbst, soweit sie uns überliefert sind, beschreiben.

Betrachtet man genau die herrlichen Säulenhallen der alten römischen Basiliken etwa S. Maria Maggiore, so findet man in jeder Säule in ungefähr 3 m Höhe über dem Boden eine Öffnung. Im 7. bis 9. Jahrhundert, in welchen diese Kirchen einen fast märchenhaften Reichtum an herrlichen Teppichen besaßen, dienten diese Löcher zum Einlassen der Haken, an welchen jene Teppiche befestigt waren, welche Mittel- und Seitenschiffe trennten. Durch diese Vorhänge wurde den Laien, welche sich nur im Seitenschiffe aufhalten durften, der Ausblick auf das Allerheiligste entzogen, während ein weiterer, am Triumphbogen befestigter Vorhang denselben Zweck



1919 — Text S. 184

JOSEPH MARIA BECKERT
ES IST EIN ROS ENTSPRUNGEN



JOSEPH MARIA BECKERT ST. AUGUSTIN SCHREIBT DIE BEKENNTNISSE
Skizze, 1919 — Text S. 189

hinsichtlich der im Mittelschiffe versammelten Sänger erfüllte; weitere Teppiche trennten die Confessio (den Altar und die darunter liegenden Martyrersarkophage) von den im Chore versammelten Geistlichen. Der Opferpriester glich tatsächlich dem Hohenpriester im Alten Bunde, welcher allein in das Allerheiligste trat. Man dürfte nicht fehlgehen, den ausgedehnten Gebrauch der Teppiche im Gotteshause nicht nur mit der damaligen Prunkliebe in Stoffen, sondern auch mit der Gepflogenheit des Alten Bundes in Zusammenhang zu bringen. Alle diese Vorhänge waren durch Stricke verschiebbar und wurden, soweit das Verständnis der Opferhandlung es notwendig erscheinen ließ, jedenfalls aber während der Verlesung der Epistel und des Evangeliums, dann während der Opferung und Kommunion zurückgezogen. Von allen diesen Vorhängen hat sich in spätere Zeit nur einer, nämlich der am Triumphbogen befestigte, welcher den Chor vom Schiffe trennte, erhalten.

Aus den apostolischen Zeiten war nämlich das Institut der öffentlichen Buße, wenn auch nicht in der Form der vier Klassen, in der abendländischen Kirche erhalten geblieben. Noch im 9. Jahrhundert waren die Büßer von der heiligen Handlung ausgeschlossen und mußten vor Beginn derselben die Kirche verlassen. Erst durch die Möglichkeit der Umwandlung der öffentlichen Buße in ein anderes, leichter zu verrichtendes Werk, zu welcher das fränkische Wehrgeldsystem wesentlich beitrug, verschwand die öffentliche Bußdisziplin gänzlich. Wie nun in der alten Disziplin die Pönitenten vielfach zu Beginn der Fastenzeit aus der Kirche feierlich verstoßen wurden, so bekannte sich auch das übrige Volk durch den Empfang der Asche als Büßer. Dasselbe konnte aber nicht aus der Kirche ausgewiesen werden, doch wurde ihm der Anblick des Allerheiligsten entzogen, wodurch es sich wenigstens figürlicherweise als aus der Kirche ausgestoßen betrachtete. Aus der Zeit dieser Umänderung hat sich nun die erste Nachricht über ein Hungertuch, das velum optimum des Hartmodus von St. Gallen, erhalten.

Es ist somit das Hungertuch zunächst das Sinnbild der Trauer und Buße, welcher sich der Sünder zu unterwerfen hat, um zur Majestät Gottes, die er durch seine Missetat beleidigt hat, wieder aufblicken zu dürfen. Als Sinnbild unserer Unwürdigkeit, die überirdischen Geheimnisse zu schauen, erklärt der Verfasser der gemma animae, Honorius von Autun, welcher zur Zeit des Wormser Konkordates in Süddeutschland tätig war, alle Tücher, welche das Ciborium verhüllten, während Durandus (gestorben 1296 als Statthalter der Romagna) diese Deutung nur für das eigentliche Fastentuch gibt. Derselbe Schriftsteller erblickt aber in diesem Schleier sehr sinnreich auch das Bild der Verdemütigung Christi, welche den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Torheit schien, und welche plötzlich vor dem Glanze der Auferstehung verschwinden sollte. Bekanntlich hat die Verhängung der Altarbilder und Kruzifixe auch in der heutigen Liturgie dieselbe Bedeutung.



JOSEPH MARIA BECKERT MONDNACHT

Text S. 182

Wir finden bei Durandus aber noch eine weitere Erklärung in der Analogie zum prächtigen Vorhang des Tempels zu Jerusalem, welcher beim Opfertode Christi zerrissen ist.

Seit ihrem nachweisbaren Gebrauche werden die Hungertücher zu Beginn der Fastenzeit aufgehängt, welche das Konzil von Benevent auf den Mittwoch nach Quadragesima (Aschermittwoch) festsetzt, ein Zeitpunkt, welcher auch in den Schriften Gerberts von St. Blasien erwähnt wird. In Westfalen hat sich jedoch gegenwärtig der Brauch eingebürgert, nach der Komplet des ersten Fastensonntages den Chor mit dem Tuche zu verhüllen. Ebenso wird in manchen Pfarreien Westfalens diese Hülle jedenfalls, um die Zeremonie nicht zu behindern, schon am Mittwoch in der Karwoche entfernt, während alle Quellen von Durandus bis zu den Constitutiones Hirsaugenenses dieselbe erst am Karfreitag entfernen lassen. An die letzterwähnte Erklärung des Durandus knüpft der in England in früheren Zeiten und jetzt zu Coesfeld (Diöz. Münster) bestehende Usus, die Scheidewand bei den Worten »et velum templi scissum est« fallen zu lassen. Durch das hierbei absichtlich verursachte Geräusch soll zu Coesfeld außerdem das Erdbeben nachgebildet werden. Nachdem nun die Symbolik des Ausgeschlossenseins aus der Kirche gegen die anderen Deutungen zurückgetreten war, wurde den Gläubigen der Anblick der heiligen Messe dadurch ermöglicht, daß man das Tuch während der heiligen Messe — nach dem Zeugnisse der Constitutiones Hirsaugenenses — zurückzog, oder wie im Dome zu Gurk die Messe nur an den unverhüllten Seitenaltären liest. Seit dem 17. Jahrhundert wurde in Westfalen dieser Zweck dadurch erreicht, daß man den Schleier selbst durchsichtig herstellte.

Als der in der Architektur von selbst gegebene Platz zum Anbringen des Hungertuches erscheint der Triumphbogen. Der im oberen Drittel desselben angebrachte Balken eignete sich in den romanischen Bauten besonders hierfür. Er trug als das Siegeszeichen die große Kreuzigungsgruppe, welche gleichzeitig verdeckt werden konnte. In alten Kirchenanlagen stand allerdings dieses Siegeszeichen auf hohem Sockel in der Mitte des Kirchenschiffes, dann wurde auch das Fastentuch, wie von jenem Hartmods von St. Gallen berichtet wird, vor dem Kreuze in der Mitte des Schiffes ausgespannt. Auch am Lettner, zu welchem sich die Chorschranken besonders in England ausbildeten, fand das Hungertuch einen geeigneten Halt. Wo in der Architektur dieser Halt fehlte, behalf man sich mit einer dünnen Stange, welche mit Stricken freischwebend befestigt wurde.

Neben dem Abschlusse des ganzen Chores durch das Hungertuch, wurde aber auch alles, was zum Schmucke der Altäre diente, schon von alters her zur Fastenzeit verhängt. Dies bezeugt schon der Zeitgenosse des Honorius, Beleth in seinem »rationale divinarum officiorum«, welchen Brauch Durandus ganz besonders als Symbol der Verhüllung der Gottheit Christi während seines Leidens erklärt. Diese beiden Bräuche führten schon frühzeitig zu einer Verschmelzung. Denn anders ist es nicht zu erklären, wenn das Konzil von Exeter 1287 für jeden Altar ein eigenes Fastentuch vorschreibt. So wird heute noch in Pinzon (Diözese Trient) jedes Altarbild mit einem, Passionsdarstellungen enthaltenden Tuche überdeckt, während zu Milstadt in Kärnten das Fastentuch zur Verdeckung des Hochaltarbildes allein verwendet wurde.

Anderseits erhielten sich beide Bräuche auch lange nebeneinander. So bezeugt der Abt Martène 1654 für Frankreich, daß neben dem Fastentuche die Bilderverhüllung (und zwar die letztere über die kirchliche Vorschrift hinaus, schon am Passionssonntage angefangen, wie gegenwärtig in Tirol) geübt wird.

Nur Reste der früher allgemeinen Sitte der Hungertücher haben sich bis in die heutigen Tage erhalten; sie werden noch gebraucht in vielen Pfarreien Westfalens, dann wenigstens vor einigen Jahren noch im Dome zu Freiburg im Breisgau, sodann in einigen Ortschaften Kärntens. Außerhalb der deutschen Lande scheint sich der Brauch nur in Notre-Dame in Paris erhalten zu haben.

Ihrer Bestimmung gemäß, die ganze Breite des Chores abzuschließen, waren die Hungertücher oft Werke bedeutenden Umfanges, mißt ja das velum des Freiburger Münsters 10 m Länge, das Gurker bildet ein Quadrat von 9 m; diesen an Größe wenig nach stehen die Tücher von Zittau und Telgte in Westfalen. Die älteren Fastentücher waren undurchsichtige Gewebe aus Leinwand oder Seide, nicht selten — ebenso wie der Tempelvorhang in Jerusalem reich verziert war — künstlich gewirkt und mit Bildnissen in Tamburettstich versehen. Erst gegen Ende der romanischen Periode wurde die Stickerei durch den Pinsel verdrängt, während die in der Neuzeit entstandenen westfälischen, — wie schon erwähnt — auf Filetuntergrund gestickt sind.

(Schluß folgt)





AUS DEM MUNDE DER KINDER UND SÄUGLINGE HAST DU DIR LOB BEREITET

Ps. 8, 13.

ÜBER KIRCHENERWEITERUNGEN

(Hierzu die Abbildungen S. 198—227)

Die Behebung des Platzmangels, der gewöhnlichen Ursache der baulichen Umgestaltung unserer Kirchen, kann in den meisten Fällen durch eine Erweiterung im Kircheninneren oder -äußeren behoben werden. Die Erweiterung wird zum Zwange, wenn wirtschaftliche, künstlerische oder städtebauliche Gründe die Beibehaltung der alten Kirche oder von Teilen derselben verlangen.

In den besten Zeiten christlicher Kunstbetätigung eine selbstverständliche Lösung, wenn auch seltener mit vollständiger Beibehaltung des alten künstlerischen Ausbaues, wird sie in den Zeiten des Verfalles im 19. Jahrhundert eine Seltenheit, um erst neuerdings wieder in den Vordergrund spekulativer Bautätigkeit zu treten; nicht zum mindesten hilft jetzt aber auch der Zwang der Denkmalpflegefürsorge mit und die Not der Zeit.

Die Fragen, die auf diesem Gebiete der betätigenden Kunstgeschichte zu lösen sind, sind so mannigfaltig, so schwierig und so ganz losgeschält von jeglichem Schema und stehen noch so stark im Widerstreit der Meinungen, daß nur eine ständig auf gleichem Gebiete arbeitende, das ganze reiche Arbeitsfeld überschauende Zentralstelle als die berufene Behörde erscheint, deren Wirken um so ersprießlicher sein wird, wenn künstlerisch sich betätigende Beamte mit den Aufgaben betraut werden und wenn ihr am Amtssitze anerkannte Künstler beratend zur Seite stehen können.

Die Schwierigkeiten, die sich schon bei dem Ausgleich der kunstgeschichtlichen Bewertung und der Raumforderung der umzubauenden Kirche ergeben, häufen sich bei der Bauplanung.

Wohl kaum eine andere Baufrage kann den künstlerisch selbständig schaffenden Architekten so vollständig fesseln, wie gerade die Frage der Erweiterung und oft scheint eine brauchbare Lösung der Verbindung des Alten mit dem Neuen schier eine Unmöglichkeit.

Gar nicht selten kann man daher Beispiele finden, bei denen vom alten Baue nur Teile, z. B. der Chor oder der Turm erhalten blieben und der Neubau völlig selbständig entfernt von der alten Kirche errichtet wurde oder nur in ganz loser Verbindung mit den erhaltenen Teilen steht. Derartige Ausführungen können nicht als Lösungen bezeichnet werden und vom Standpunkte der Denkmalpflege aus betrachtet sind sie zu bekämpfen:

»Man rette wenigstens den Zusammenhang mit der Vergangenheit, soweit dies nur immer möglich ist; denn das Alte ist rasch zerstört, es dauert aber Jahrhunderte, ehe Altes wieder entsteht. Und der Ort ist elend arm, der die Merkmale der eigenen Geschichte vernichtete!«

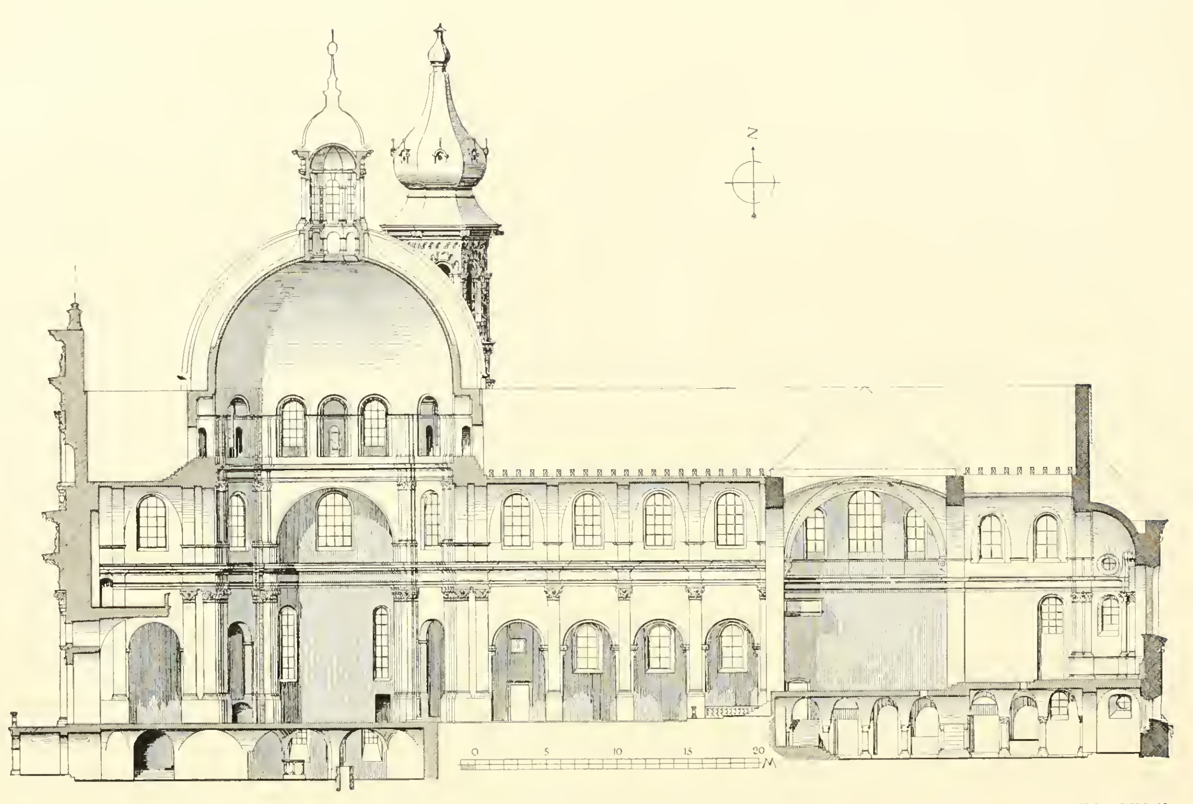
Dieser Meinung Cornelius Gurlitts kann man nur beipflichten, denn Tatsachen beweisen. Die Unterhaltung derartig getrennt stehender Bauteile wird bald seitens der unterhaltungspflichtigen Gemeinde als Last empfunden, zumal wenn der Bauteil nach Anschauung der Gemeinde »ungenutzt« bleibt.

Von der rein künstlerischen Seite aus betrachtet, sollte dem Architekten die Einbeziehung eines alten künstlerisch bedeutsamen Bauteiles nur erwünscht sein und in edlem Wetteifer kann er versuchen, seine Kunst zur gleichwertigen Höhe der alten Kunst zu erheben.

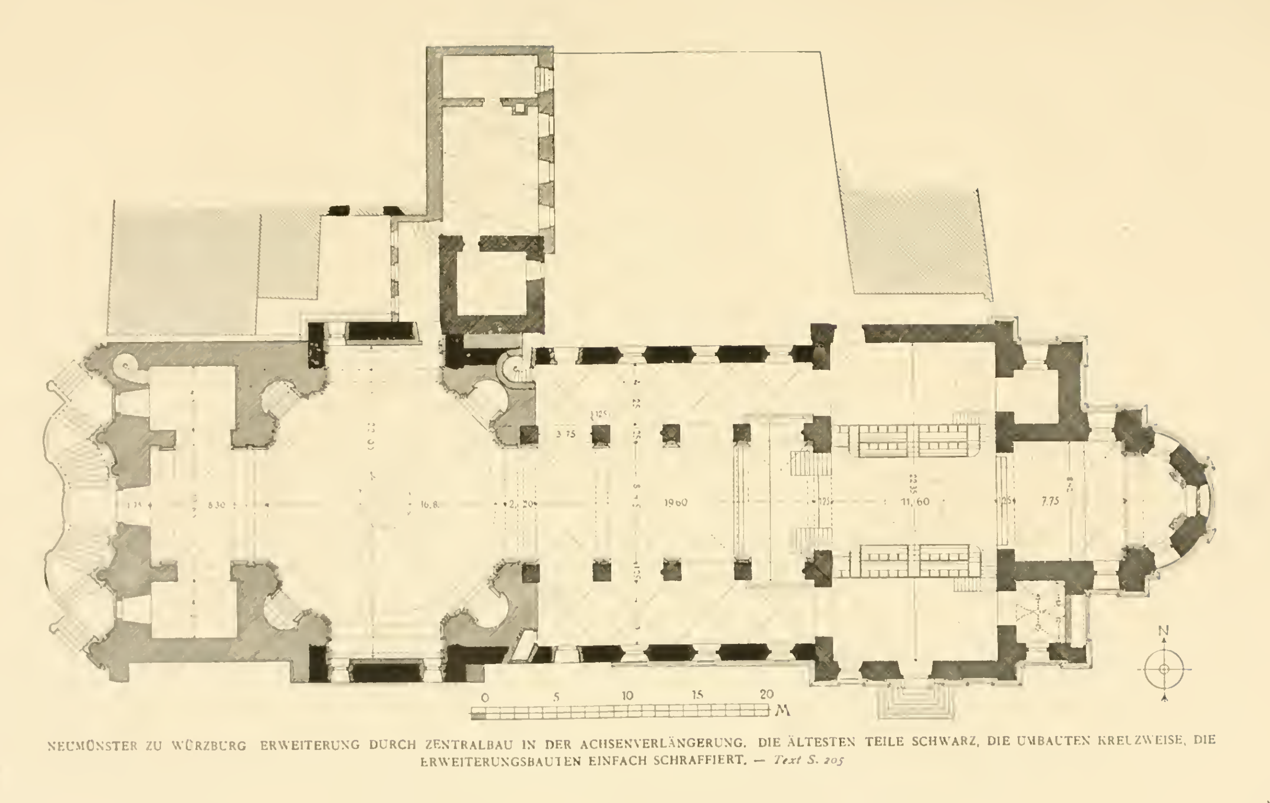
Der Gemeinde aber sollte die Erhaltung der alten Kirche schon aus Gründen der Pietät erstrebenswert sein.

Der Architekt muß der Gemeinde eindringlichst die Vorteile einer Erweiterung klarzumachen suchen:

1. Stellt jede Erweiterung rein sachlich betrachtet durch die Beibehaltung noch benutzbarer Teile der alten Kirche eine ganz wesentliche Einsparung der Baukosten dar.
2. Wird durch die Verringerung der Baukosten die Baufrage wesentlich gefördert.
3. Besteht meist die Möglichkeit, in dem erhalten bleibenden Teile der Kirche den Gottesdienst zu feiern.
4. Wird die Bauzeit durch den geringeren Aufwand an Mauerwerk gekürzt.
5. Erhält die Kirche in der Innen- und Außenwirkung ein besonders malerisches und künstlerisches Gepräge durch den Zusammenschluß von Altem und Neuem.
6. Werden die durch die kirchliche Weihe geheiligten Bauteile und Einzelheiten der Kirche ihrem Zwecke erhalten und keiner Entwürdigung (z. B. durch Verkauf an den Kunsthandel u. a.) ausgesetzt.



NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. IN DER KRYPTA UNTER DEM KUPPELBAU DAS GRAB DES HL. KILIAN. LÄNGENSCHNITT. — *Vgl. Abb. S. 199 und 200*



NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. DIE ÄLTESTEN TEILE SCHWARZ, DIE UMBAUTEN KREUZWEISE, DIE ERWEITERUNGSBAUTEN EINFACH SCHRAFFIERT. — *Text S. 205*



NEUMÜNSTER ZU WÜRZBURG. ARCHITEKT JOS. GREISING. — ERWEITERUNG DURCH ZENTRALBAU IN DER ACHSENVERLÄNGERUNG. VGL. GRUNDRISS UND LÄNGENSCHNITT S. 199 UND 198
Text S. 205

Immer wieder macht man bei Bauten auf dem Lande besonders die Wahrnehmung, daß die Gemeinde eine neue Kirche haben will, selbst unter dem Opfer der Erhaltungspflicht der alten Kirche.

Diesem Wunsche der Gemeinde kann der sich seiner Verantwortung bewußte Architekt nur in den seltensten Fällen beipflichten, wenn z. B. die alte Kirche mit der nächsten Umgebung ein in sich abgeschlossenes Natur- oder Kunstdenkmal darstellt, das durch die geplante Erweiterung vernichtet würde.

Dem weiteren Einwande, daß durch den Abbruch der alten Kirche Baumaterial gewonnen werden könnte, ist durch die Erfahrungstatsache zu begegnen, daß meist kaum die Abbruchkosten gedeckt werden durch den Erlös aus den anfallenden, etwa noch brauchbaren Baustoffen, da gerade durch den Abbruch viel zerstört wird, oder in der vorhandenen Form für den Neubau erst durch Umarbeiten verwendbar wird; außerdem handelt es sich meist nur um geringwertige Mauerstoffe, Steine, Ziegel, denen gegenüber der Wert des zerstörten Bauteiles doch ganz anders zu betrachten ist.

Auch wird öfters noch auf die Platzfreiheit hingewiesen, die der neuen Kirche nach Abbruch der alten Kirche gegeben werden könnte. Ein veraltetes Schlagwort, das immer noch vorgebracht wird unter Hinweis auf leider so viele städtische Vorbilder.

Des öfteren begegnet der Architekt auch noch ab und zu der Forderung nach Einhaltung eines bestimmten Stiles, meist gotisch und romanisch. Das Herabwürdigende einer derartigen Forderung kann dem Bauherrn nicht verübelt werden, es ist noch ein Zeichen aus einer hoffentlich bald überlebten Zeit, in der die Künstler nur im Nachahmen alter Meister ihr Heil zu finden glaubten.

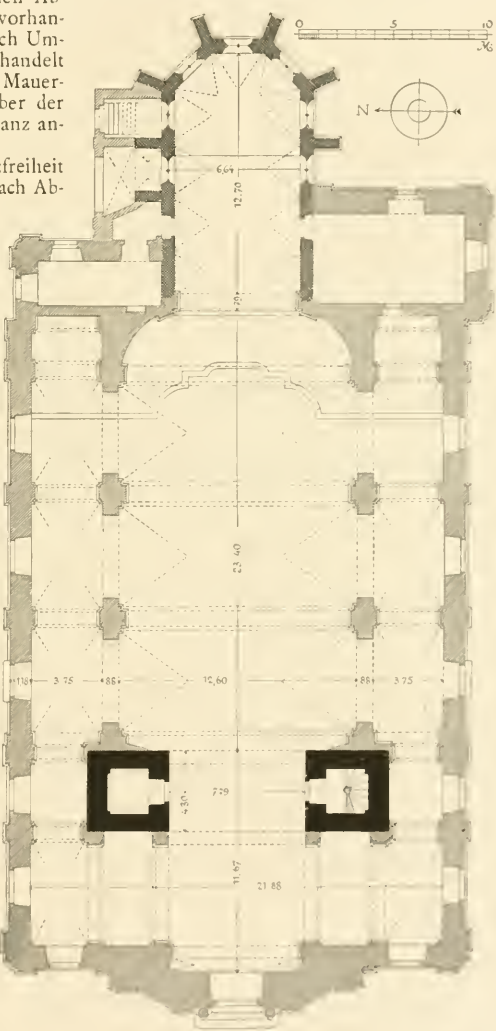
Die Stilfrage des Erweiterungsbaues soll und muß dem Baukünstler allein überlassen werden.

Sklavische Nachahmung alter Stile zeigt stets mangelndes künstlerisches Empfinden und mangelnde Selbständigkeit, zugleich aber auch die Unfähigkeit, auf der Basis der erlernten alten Formen neue Gedanken zu entwickeln.

Der Sakralbau zeigt in seiner geschichtlichen Entwicklung ganz besonders eindrucksvoll den künstlerischen Fortschritt, unterscheidbar fast nach jedem Dezennium bis in das 19. Jahrhundert hinein. Dieser Reichhaltigkeit künstlerischer Ausdrucksmittel stand man oft recht ratlos gegenüber und manch vergnüglicher Streit erhob sich über die Frage, welcher von den Stilen soll jetzt für die geplante Erweiterung genommen werden?

An die gute alte Überlieferung aber sollte auch die Architektur der jetzigen Erweiterungsbauten anschließen, in selbständiger Anpassung an das Alte sollte auch sie klar den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit darstellen.

Die Gestaltung von Grund- und Aufriß ist stark abhängig von den örtlichen Verhältnissen,



PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG DURCH ÜBERBAUEN DER ALTEN KIRCHE MIT BEIBEHALTUNG DER TÜRME (ÄLTESTER TEIL) UND DES CHORES. VGL. AUSSEN- UND INNENANSICHT S. [illegible] UND [illegible]



PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. ARCHITEKT JOSEPH GREISING. ERWEITERUNG DURCH ÜBERBAUEN DER ALTEN KIRCHE MIT BEIBEHALTUNG DER TÜRME (ÄLTESTER TEIL) UND DES CHORES. VGL. GRUNDRISS S. 201 UND INNENANSICHT S. 203

von einem Normalschema, wie es sich z. B. bei den Kirchenbauten Ende des verflossenen Jahrhunderts entwickeln konnte, kann nicht die Rede sein.

Jeder Erweiterungsbau wird im Grund- und Aufriß sich anders gestalten, jeder Bau braucht seine eigene Behandlung.

Aufgabe des Bauherrn und des Architekten muß es bleiben, auch ein ausführbares Bauprogramm aufzustellen und unter Beibehaltung der erhaltenswerten Teile eine geschlossene Baugruppe von guter Innen- und Außenwirkung zu schaffen.



PFARRKIRCHE ST. PETER ZU WÜRZBURG. CHOR ALT, SCHIFF NEU. — VGL. GRUNDRISS S. 201 UND AUSSENANSICHT S. 202. — *Text S. 205*

Bei Vergleich der Erweiterungsbauten früherer Jahrhunderte mit den neuzeitlichen Erweiterungen finden wir manche Gegensätzlichkeit, die aus dem Zwecke der Erweiterung, den verfügbaren Mitteln, den geänderten Anschauungen über die Einteilung und Verteilung der Plätze und den Anforderungen neuzeitlicher Denkmalpflege sich hauptsächlich ergibt.

Die Umwandlung einer einfachen Pfarrkirche in eine Bischofskirche, die Vergrößerung einer Klosterkirche, einer Wallfahrtskirche oder der Grabeskirche des Diözesanheiligen bedingte andere Verhältnisse, als die

Erweiterung einer einfachen Pfarrkirche. Oft handelte es sich auch lediglich um eine Art Konkurrenzvergrößerung.

Im Gegensatze zu den mittelalterlichen Bauten, an denen die Geschlechter langsam bauten, müssen unsere Bauten rasch und vollständig benutzbar errichtet werden. In den allerseltensten Fällen gelingt es auch, die Mittel aufzubringen, die eine Bauweise im Sinne mittelalterlicher Technik gestatten. Mit dem Endzwecke gleich guter Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit der gewählten Baustoffe muß der Architekt nach neuen Ausdrucksmitteln suchen, die ihm in Beton und Eisen und den Ergebnissen der Statik ja reichlich zur Verfügung stehen, er muß darnach streben, alle unnötigen Bauteile und unnötigen Räume zu vermeiden und mit einem Geringstaufwande an Baustoffen den statischen und räumlichen Anforderungen gerecht zu werden.

Wesentlich erleichtert wird ihm diese Aufgabe durch die neuzeitlichen Forderungen:

1. Des freien Blickes von allen Plätzen auf Altar und Kanzel.
2. Der guten Tagesbeleuchtung aller Plätze.
3. Der Verminderung des Chorraumes auf das unerläßlich nötige Mindestmaß.

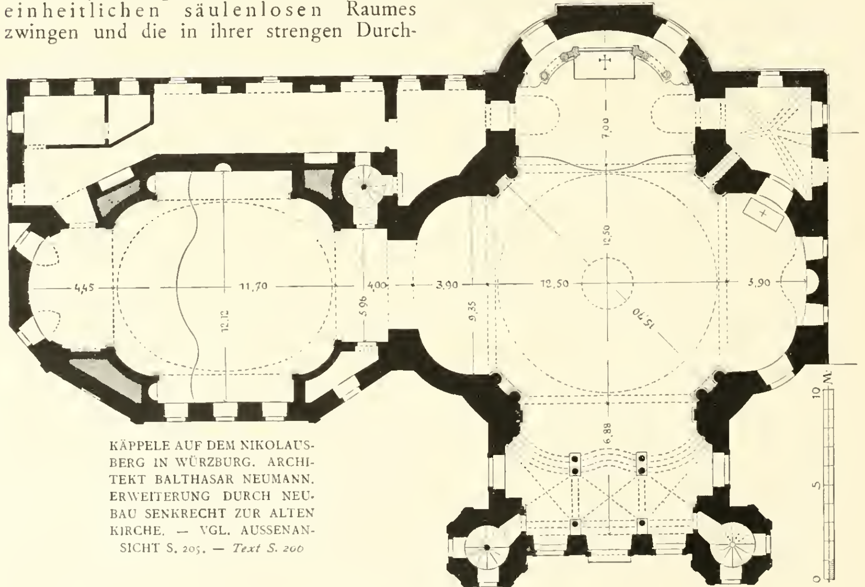
Forderungen, die geradezu zur Schaffung eines einheitlichen säulenlosen Raumes zwingen und die in ihrer strengen Durchführung geeignet sind, den Typ eines Grundrisses unserer Zeit zu schaffen, wie ihn die Predigtkirche des Mittelalters, die wohl gleiche Ziele erstrebte, nicht erreichen konnte. Ihr fehlten die neuzeitlichen Ausdrucksmittel zur Überspannung großer Räume.

Dem hiedurch bedingten Mindestaufwand an Baustoffen entspricht aber auch eine Baukostenminderung, im Gegensatze zu den in neuerer Zeit nicht mehr beliebten »Steinkirchen«.

Die Einheitlichkeit der Raumbildung erleichtert die geschlossene Anordnung und Übersichtlichkeit der Plätze.

Bei weiterem Vergleiche der alten Erweiterungsbauten finden wir den belebenden erfrischenden Hauch urwüchsiger Selbständigkeit, die sogar da, wo die frühere Kunst erheblich geschädigt wurde, kaum ein Bedauern aufkommen läßt. Ja kaum denkt man an das, was früher die Räume schmückte, atmet doch alles so recht die selbstbewußte künstlerische Meisterhaftigkeit in der Ausführung und Darstellung. Nichts Gequältes, nichts Gekünsteltes, wie ein offenes Buch liegt die ganze Baugeschichte der Kirche vor uns, gleichsam von Geschlecht zu Geschlecht ein steinerner Zeuge der Geschichte unserer Vorfahren.

An diese ruhmvolle Vergangenheit muß und wird unsere Kunst wieder anschließen.



KÄPPELE AUF DEM NIKOLAUSBERG IN WÜRZBURG. ARCHITEKT BALTHASAR NEUMANN. ERWEITERUNG DURCH NEUBAU SENKRECHT ZUR ALTEN KIRCHE. — VGL. AUSSENANSICHT S. 205. — *Text S. 206*



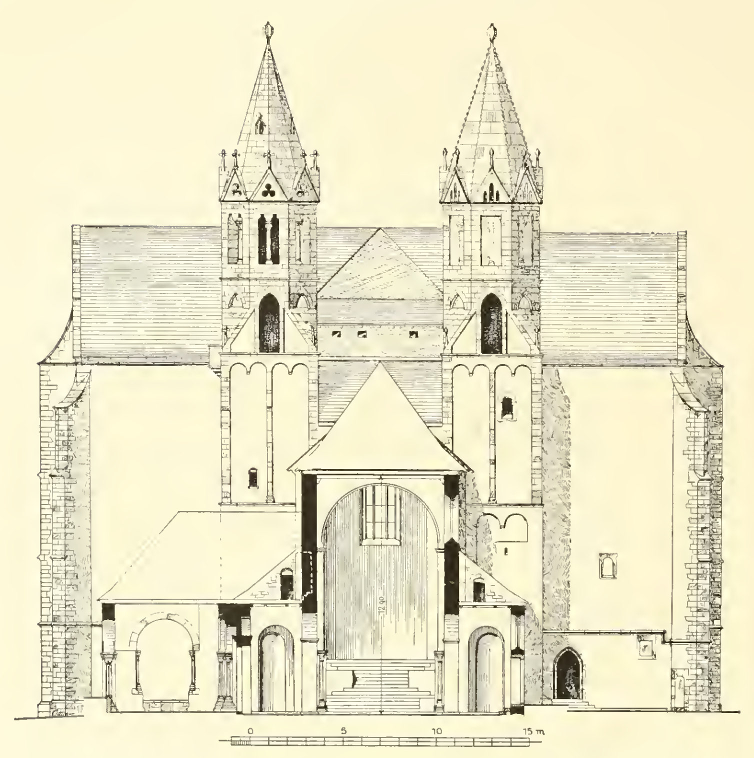
KÄPPELE AUF DEM NIKOLAUSBERG IN WÜRZBURG. ARCHITEKT BALTHASAR NEUMANN. ERWEITERUNG DURCH NEUBAU SENKRECHT ZUR ALTEN KIRCHE. VGL. GRUNDRISS S. 204 — *Text S. 206*

Eine außerordentlich hohe Stufe der Erweiterungstechnik zeigen die Bauten des 18. Jahrhunderts. So finden sich im schönen Frankenlande gute Beispiele, allein schon in der alten Bischofstadt Würzburg, die unter der gesegneten Regierung stets baulustiger Fürstbischöfe errichtet wurden von den besten Architekten der damaligen Zeit überhaupt. Durch die Aufnahmen des Landesamtes für Denkmalpflege in Bayern, Bd. XII, »Stadt Würzburg«, bearbeitet von Konservator Prof. Dr. Felix Mader, wurden diese Bauten der breiteren Öffentlichkeit wieder bekannter gemacht.

Diese Erweiterungsbauten sind so mannigfaltig, daß wir fast alle Erweiterungsmöglichkeiten an ihnen studieren können.

Das beste Beispiel, auch in städtebaulicher Hinsicht, gibt wohl das Neumünster — die Grabeskirche des Frankenapostels S. Kilian. Um 1056 ließ Bischof Adalbero das baufällige S. Kilianskirchlein durch »die Basilika und Chor zu Ehren Mariens und aller Heiligen«, die er ganz neu erbaut, ersetzen und »henkte« sie durch Mauerwerk (an S. Johannis Chor) an. Es dürfte das wohl die erste und älteste Erweiterung im Frankenlande sein.

Nach wiederholten Um- und Erweiterungsbauten kam die große Erweiterung des 18. Jahrhunderts. Der Architekt Jos. Greising erhielt durch Fürstbischof Joh. Phil. Franz von Schönborn, 1719—24, »den Auftrag, dem altfränkischen Aussehen« der Kirche neuen Glanz zu geben (Abb. S. 198—200). In der Hauptsache wurde ein würdiger Aufbau über dem Grabe des Frankenapostels geschaffen, den der Architekt durch einen Zentralbau in der Achsenverlängerung der alten Kirche nach Westen meisterhaft löste. Den Anschluß an die Nachbargebäude erreichte der Architekt durch eine prächtige Giebelfassade von erhabener Wirkung. Ende des 18. Jahrhunderts wurde zu beiden Seiten dieses Münsters eine städtebauliche Erweiterung vorgenommen. Durch Abbruch des alten Landgerichtsgebäudes rechts



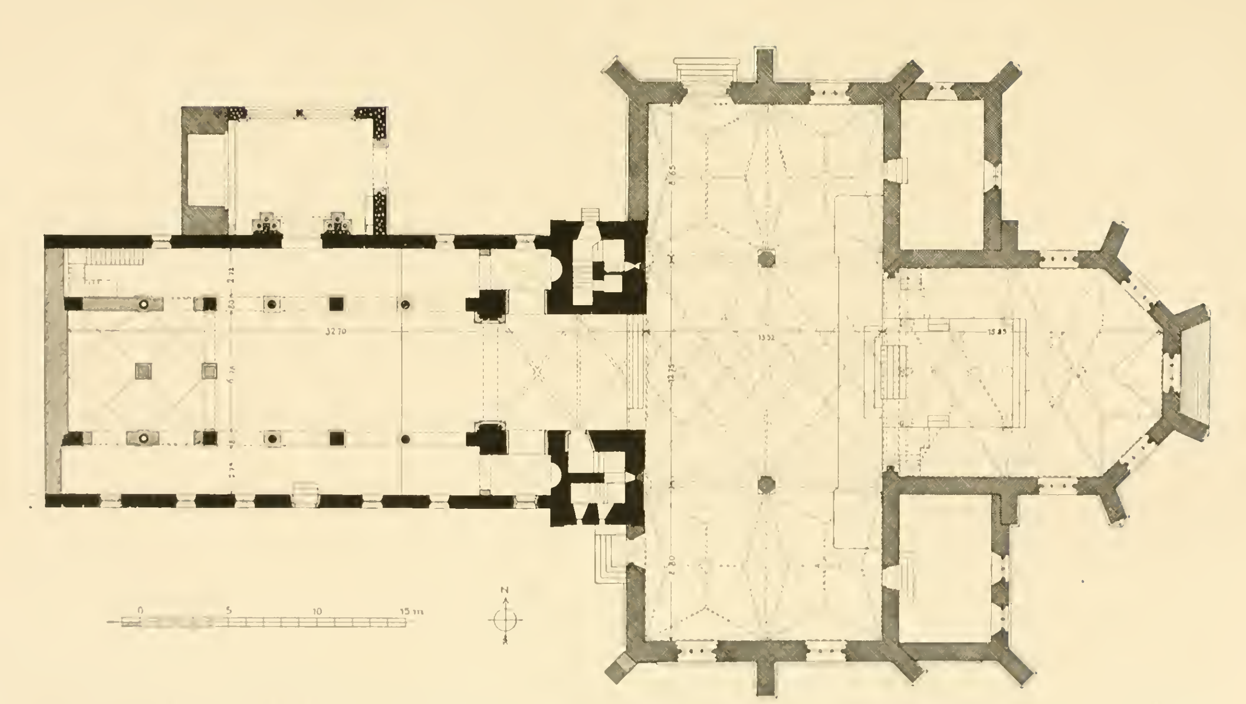
PFARRKIRCHE ST BURKARD ZU WÜRZBURG QUERSCHNITT DURCH DEN ALTEN ROMANISCHEN TEIL UND BLICK AUF DEN ANBAU. VGL. GRUNDRISS S. 207 UND AUSSENANSICHT DES ANBAUES. — *Text S. 208*

des Münsters wurden drei hofartig wirkende Plätze zerstört und eine gähnende Lücke zwischen Dom und Münster geschaffen, links des Münsters verschlang ein Warenhausneubau die alte Baugruppe und schmälerte den Blick zur Kuppel.

Eine andere Erweiterungsmöglichkeit durch teilweise Überbauung der alten Kirche zeigt eine weitere Schöpfung Jos. Greisings in der Pfarrkirche S. Peter (1717—20). Vom alten Bau wurden nur beibehalten die beiden romanischen Türme und der gotische Chor (Abb. S. 201). Bemerkenswert sind die über den Seitenschiffen errichteten Emporen als Beispiel einer inneren Erweiterung, hier allerdings in Verbindung mit dem Neubaue (Abb. S. 201 bis 203).

Das Käppele, der so beliebte Wallfahrtsort auf dem Nikolausberge bei Würzburg ist eigentlich ein Erweiterungsbau Balthasar Neumanns. Der Obrist Leutnant und Architekt der fürstbischöflichen Residenz stellte den Erweiterungsbau, einen Zentralbau, in vollständig selbständiger Entwicklung senkrecht zur Achse der alten Gnadenkapelle. Die Gnadenkapelle blieb als Seitenkapelle bestehen (Abb. S. 204 bis 205).

Die Verlängerung in der Längsachse nach Osten zeigt die frühere Klosterkirche S. Burkhardus (Abb. S. 207). An die romanische Basilika des 11. Jahrhunderts schloß sich unmittelbar an den Chor im 15. Jahrhundert ein Querschiffbau an mit großem Polygonchor, der so hoch geführt wurde, daß unter ihm eine Straßendurchfahrt angelegt werden konnte. Dieser Erweiterungsbau wurde wohl anfangs als selbständige Kirche behandelt, vielleicht nur für die Laien bestimmt, denn erst im 17. Jahrhundert berichtet eine Baurechnung, daß »der Bogen zwischen den Türmen dem



PFARRKIRCHE ST. BURKARD ZU WÜRZBURG. ERWEITERUNG IN DER LANGSACHSE NACH OSTEN. DIE ALTEN ROMANISCHEN BAUTEILE SCHWARZ, DER GOTISCHE ERWEITERUNGSBAU KREUZWEISE SCHRAFFIERT. VGL. QUERSCHNITT S. 206 UND AUSSENANSICHT S. 208



PFARRKIRCHE ST. BURKARD IN WÜRZBURG. GOTISCHER ERWEITERUNGSBAU DER ALTEN KIRCHE. VGL. GRUNDRISS S. 207 UND QUERSCHNITT S. 206. — *Text S. 206—208*

Gespreng der Kirche gemäß« gemacht wurde (Abb. S. 206 bis 208).

Die Franziskanerkirche erhielt unter Fürstbischof Julius 1612/13 einen Anbau, die Valentinuskapelle, an der Südseite des Chores unmittelbar anschließend, die als eine Erweiterung parallel zur Längsachse der Kirche aufgefaßt werden kann. Über dieser Kapelle liegt der Valentinussaal. In der Außenansicht erkennen wir an der Fensterbildung deutlich den jeweiligen Zweck des Innenraumes und finden zugleich die Lösung eines ebenso malerischen wie einfachen Überganges der Gebäudemasse von Kirche und Kloster (Abb. S. 209).

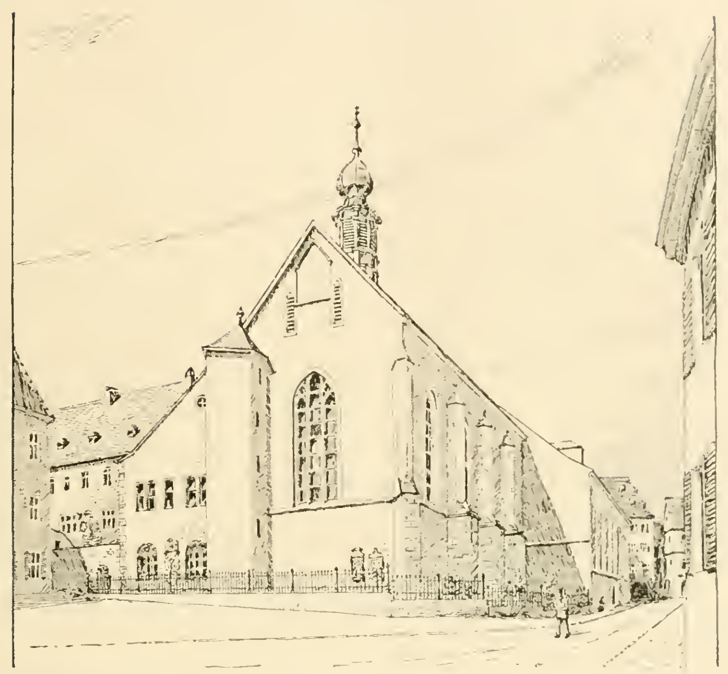
Wie genial selbständig in allen Teilen Balthasar Neumann, glücklicher als sein Sohn bei der Erweiterung des Mainzer Domes vorging, zeigt der Anbau der Schönbornschen Gruftkapelle an den Dom. »Ein fein abgewogenes, der Situation glücklich eingegliedertes Baudenkmal« beurteilt Felix Mader diesen Bau, der so ganz im Grund- und Aufriß, im Ausbau, kurz in allen Teilen abweicht vom alten Baue und doch welch harmonische, geklärte Bildwirkung. (Veröffentlicht in Band XII »Stadt Würzburg.)

Die immer schwierige und selten glücklich durchzuführende Lösung des Anschlusses eines Zentralbaues an den stehenden, bleibenden Turm zeigt uns die alte Pfarrkirche S. Jakobus in Bad Kissingen, ein saalartiger Bau des Würzburger Hofkammerrates Joh. Phil. Geigel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts (Abb. S. 210).

Eine Umkehrung des Chores nach Westen, wobei der alte Chor Langhaus wurde mit Beibehaltung des Turmes, wurde in der Stadtpfarrkirche zu Dettelbach B.-A. Kitzingen versucht (Abb. S. 211—215). Im neuen, 1770 bis 1774 errichteten Westchore fallen die gotisierenden Strebepfeiler auf, Felix Mader schreibt dies dem Streben nach Symmetrie zu, das sich auch schon bei der Entwicklung des Grundrisses im eingezogenen Chorbogenjoche unverkennbar äußert.

Der Absicht des Fürtstbischofs Julius, das spätromanische Langhaus der Pfarrkirche zu Randersacker durch einen Neubau zu ersetzen, widersprach die Gemeinde und bat, man möge die Seitenwände des Langhauses auf »durchsichtige Bögen« stellen und überdies erhöhen, was auch genehmigt wurde. Wir haben hier das Beispiel einer Erweiterung durch Anbau zweier Seitenschiffe an das Langhaus mit Öffnung der Langhauswände durch Bogenstellungen (Abb S. 214 unten).

In obigen Beispielen sind so ziemlich die am häufigsten vorkommenden Erweiterungsmöglichkeiten gegeben.



FRANZISKANERKIRCHE ZU WÜRZBURG SELBSTÄNDIGER ANBAU PARALLEL ZUR LÄNGSACHSE.
Text S. 208

Die Erweiterungsbauten der neueren Zeit beschränken sich meist auf Pfarrkirchen. Und auch unter diesen sind es zumeist nur Landkirchen, weniger Stadtkirchen, bei denen meist durch Schaffung vermehrter Gottesdienste oder neuer Pfarreien mit neuen Kirchen dem Platzmangel leichter abzuhelfen ist.

Im folgenden sollen kurz einige Beispiele — Bauvorhaben und ausgeführte Bauten — aus neuerer Zeit angeführt werden, lediglich in Abbildungen (Abb. S. 216 bis 227).

Auch auf diesem Gebiete sakraler Bautätigkeit wird der Krieg und seine Folgen durch die Forderung äußerster Sparsamkeit seine nachhaltigen Wirkungen ausüben.

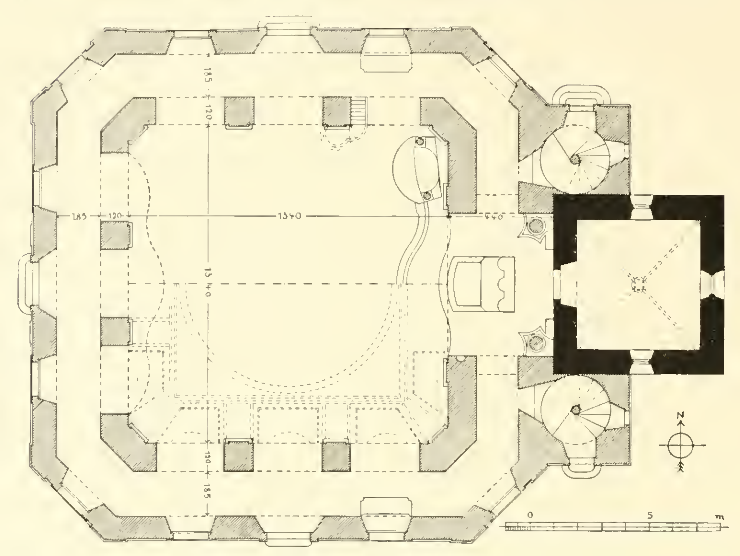
Diese Sparsamkeit sollte aber nicht zu puritanischer Nüchternheit und ungenügender Bauweise unserer Kirchen führen.

Mehr wie je wird daher der Architekt als erster Bauberater des Bauherrn und damit als der verantwortungsvollste Leiter des Baues seine ganze Kraft auf eine weise und sparsame Verteilung der technischen und künstlerischen Ausdrucksmittel zu verlegen haben.

Auch mit den einfachsten Mitteln lassen sich stimmungsvolle Räume schaffen, in denen trotz alledem noch Plastik und Malerei zur Geltung kommen könnten und sollten. Ein »Verbauen« des Architekten, d. h. unnötiger »Steinaufwand« u. a. am unrechten Platze muß mehr wie je verhütet werden und eine größere Bescheidenheit auch zugunsten der schmückenden Künste geziemt sich jetzt und wohl auf lange Zeit[1]).

Fritz Fuchsenberger

[1]) Die Abbildungen S. 198 mit 215 sind mit gütiger Erlaubnis des Landesamtes für Denkmalpflege dem Inventarisationswerke entnommen.



ST. JAKOBUS IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNG DURCH EINEN AN DEN ALTEN TURM ANGEGLIEDERTEN ZENTRALBAU. VGL. QUERSCHNITT S. 211 UND INNENANSICHT S. 212. — *Text S. 208*

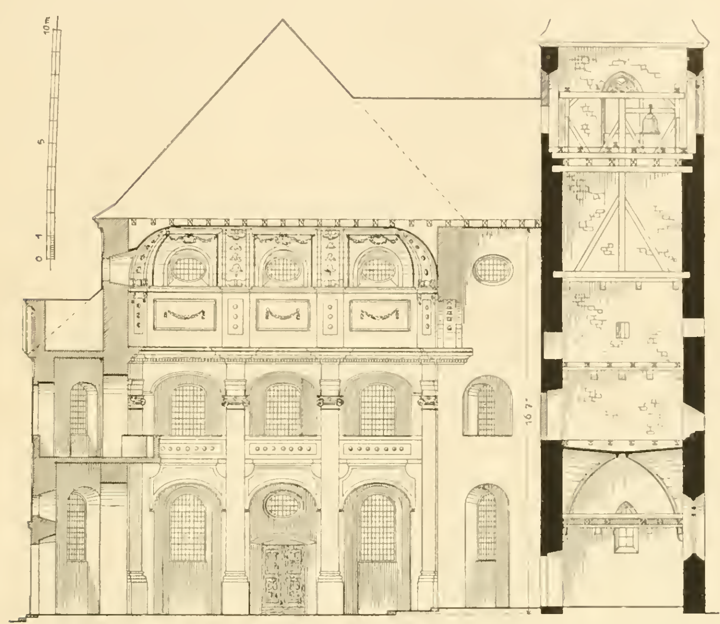
DIE HUNGERTÜCHER UND IHRE HISTORISCHE ENTWICKLUNG

Von HERMANN HANDEL-MAZZETTI

(Schluß)

Als das älteste in der Literatur erwähnte Hungertuch tritt uns das velum optimum des Hartmod von St. Gallen entgegen, welches von seiner Schwester Richlin kunstvoll gestickt war (9. Jahrh.). Eine ebenso reich gestickte Arbeit scheint das Fastentuch im Dome von Canterbury (1214) und das speciosissimum velum von Auxerre gewesen zu sein (14. Jahrh.). Von besonderem Interesse ist die Beschreibung von vier solchen Vorhängen, welche uns der Catalogus Abbatum S. Afrae et Udalrici in Augsburg um die Mitte des 12. Jahrhunderts überliefert hat. Welche Fülle von Motiven belehrenden und erbauenden Inhaltes kamen zur Darstellung! Das erste beschreibt das Leben der beiden Schutzheiligen Augsburgs und zeigt die vier Spender des Werkes. Der zweite Teppich enthielt in 9 Reihen übereinander angeordnet die 9 Chöre der Engel und 9 Personifikationen von Tugenden nebst ihren hervorragendsten Vertretern aus dem Alten und Neuen Bunde z. B. Jungfräulichkeit — Muttergottes, Wahrhaftigkeit — St. Johann der Täufer, Gehorsam — Abraham, Unschuld — Abel. Der dritte Teppich zeigte, der Armenbibel weit vorauseilend, Bilder des Neuen Bundes und Vorbilder einander gegenübergestellt, während das vierte Tuch die leiblichen Werke der Barmherzigkeit, die 6 Tage der Schöpfung und die 6 Lebensalter des Menschen vorführte.

Vielleicht ein Rest eines Hungertuches dürften die mit leichten Farben auf gröberer Leinwand gemalten Heiligenfiguren aus dem 12. Jahrhundert sein, welche als die mutmaßlich älteste Leinwandmalerei der Rheinlande in der Sakristei der Apostelkirche in Köln aufbewahrt, vor einigen Jahrzehnten einem Brande zum Opfer fielen. Zu Münster in Westfalen ist ein romanisches Hungertuch nachweisbar, wenigstens erzählt die Chronik, daß die Feinde des im Jahre 1306 gestorbenen Bischofs Otto von Rietberg Spottverse auf denselben in das Hungertuch gestickt hätten. Auf der Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Düsseldorf (1880) war ein großes Leintuch mit Passionsdarstellungen von Heiligenfiguren aus dem 14. Jahrhundert zu sehen, welches aus dem Kloster Altenberg stammt und von einer Sophia Hadewigis Lucardis verfertigt war. Bei diesem und zwei ähnlichen Arbeiten im Dome zu Brandenburg und dem Kloster Lüne ist es unsicher, ob es sich um Fastentücher oder auffallend große Altartücher handelt.



ST. JAKOB IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNG DURCH ANGLIEDERUNG EINES ZENTRALBAUES AN DEN ALTEN TURM. VGL. GRUNDRISS S. 226 UND INNENANSICHT S. 212. — *Text S. 208*

Aus der gotischen Kunstperiode ist das bekannteste Hungertuch, das monumentale Werk, welches anläßlich einer Hungersnot 1472 gestiftet und vom Gewürzhändler Gorteler der Johanniskirche in Zittau geschenkt, sich jetzt im dortigen Städtischen Museum befindet. Es enthält auf grober Leinwand gemalt 180 Darstellungen des Alten und Neuen Testamentes in chronologischer Aufeinanderfolge bis zum Weltgerichte, mit Reimen in deutscher Sprache erläutert. Anfangs der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurde ein ähnliches Fastentuch von $10^1/_2$ m Breite im Dome von Freiburg im Breisgau aufgehängt, welches den ganzen Chor des Münsters bis zu den Seitenpfeilern abschloß. Mit diesem Riesentuche dürften die Fragmente, welche Hann in einem Aufsatze über die Kärntner Fastentücher erwähnt, kaum identisch sein. Aus dem 16. Jahrhundert stammt auch das Palmtuch von Güglingen in Württemberg, welches 60 Darstellungen aufwies, jedoch 1849 durch Brand zugrunde ging und das ebenfalls verschollene zu Gingen.

Wenn wir von den wenigen, in der Einleitung erwähnten tirolischen Funden absehen, hat in den gesamten Alpenländern nur Kärnten einen beachtenswerten Schatz — meist gotischer — Fastentücher.

An Reichtum der Darstellung und Sorgfalt der Ausführung steht das Hungertuch im Dome von Gurk an der Spitze. Dadurch, daß jeder der 10 der Länge nach aneinander gereihten Streifen desselben 10 Quadrate enthält, ergeben sich 100 Flächen, auf welchen die biblische Geschichte in der Weise dargestellt ist, daß das Alte Testament die linke, das Neue die rechte Seite einnimmt. Die Darstellungen lehnen sich teils an den älteren Freskenzyklus der Vorhalle des Domes, teils der Armenbibel an, vielfach waltet aber auch die freie Phantasie des Künstlers. So veranschaulicht er die Stelle der Bibel, daß das Eisen an Goliaths Speer 600 Seckel wog, dadurch, daß drei Gewichte an den Schaft angehängt sind oder er läßt im Tempel einen Schriftgelehrten ein Buch nach dem Jesusknaben schleudern. Die Szenen auf der Flucht nach Ägypten sind dem syrischen Evangelium der Kindheit Jesu entnommen. Für den Zeitraum nach Alexander dem Großen bietet die Heilige Schrift zu wenig Stoff, er führt uns



ST. JAKOBUS IN BAD KISSINGEN. ERWEITERUNGSBAU. ALTAR AN DER TURMSEITE.
VGL. GRUNDRISS S. 210 UND SCHNITT S. 211

daher den Tod Cäsars vor, welchen er allerdings als Papst darstellt. Ein sehr genaues Studium der Schrift beweist die genaue Auseinanderhaltung der Büßerin Magdalena und der Salbung Christi durch Maria (Lukas VII, 36 und Johannes XXII 3), welche zur damaligen Zeit immer verwechselt wurden [1]).

[1]) In der Regel wird angenommen, daß die Büßerin Maria Magdalena mit der Maria der Schwester des Lazarus identisch ist. Die Annahme dürfte zutreffen. D. Red.

Christus als Weltenrichter schließt dieses großartige Lehrgedicht des Meisters Konrad von Friesach. Kostüme und Architektur, welche mit besonderer Sorgfalt behandelt sind, weisen in die letzte Periode der Hochgotik; 1457 scheint die mehrjährige Arbeit beendet.

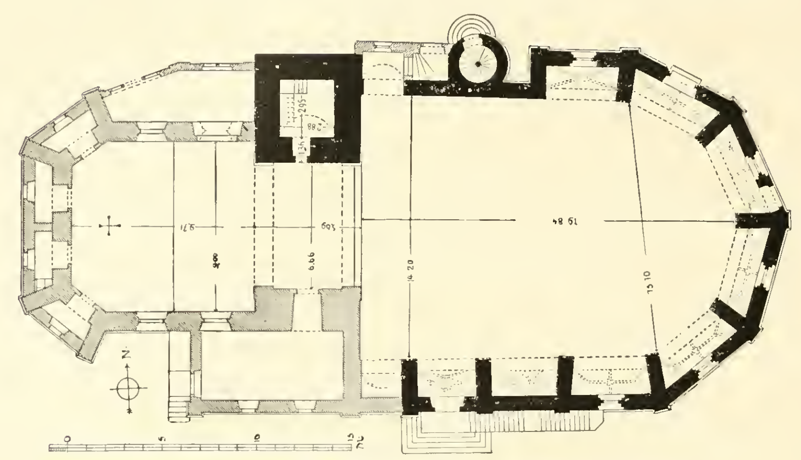
Aus dem Jahre 1481 stammt ein Fastentuch, welches sich in der Kirche von St. Margareten in der Reichenau befand und dort in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhun-



STADTPFARRKIRCHE ZU DETTELBACH. ERWEITERUNGSBAU IM WESTEN. VGL. GRUNDRISS S. 214 OBEN UND GESAMTANSICHT S. 215. — *Text S. 208*

derts um den lächerlichen Preis von 10 Gulden verkauft wurde. Sein gegenwärtiger Verwahrungsort ist unbekannt.

Ein ähnliches Lehrgedicht enthält das große Fastentuch von Heimburg aus dem Jahre 1504 in 36 Bildern. Diese sind mit Leimfarbe auf Leinwand gemalt, später aber übermalt, wodurch es zwar noch in frischem Farbenschmucke prangt, viele Einzelheiten der ursprünglichen Darstellung mißverstanden wurden und verloren gegangen sind. Die beiden Testamente sind untereinander gestellt, die Stoffe nach einem genauen Plane sorgfältig ausgewählt. Der Schöpfung folgt der Sündenfall, dessen Folgen mit ihrem Jammer und Elend vorgeführt werden. Nach der Sündflut werden nur tröstende Typen gezeigt, welche mit der Gesetzgebung auf Sinai abschließen, während das Neue Testament (entsprechend der Fastenzeit) mit der Erfüllung, dem Leiden Christi beginnt. Als besonders merkwürdige und seltene Darstellung finden

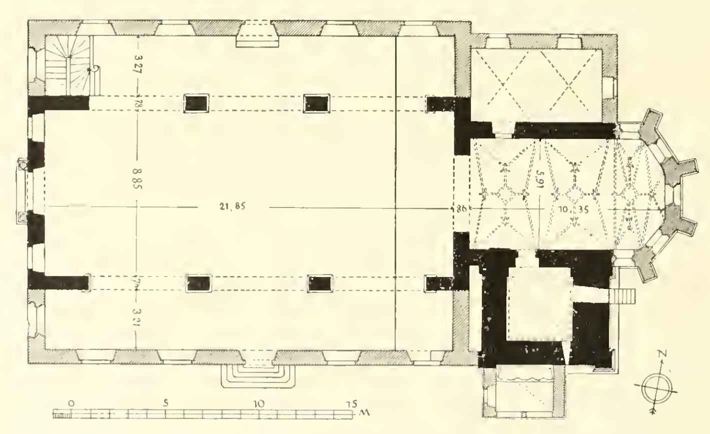


STADTPFARRKIRCHE ZU DETTELBACH IN UNTERFRANKEN. ERWEITERUNG DURCH UMKEHRUNG DES CHORES NACH WESTEN. ANBAU SCHRAFFIERT. VGL. ABB. S. 213 UND 215. — *Text S. 208*

wir den Tod Kains durch Lamech, welche Erzählung aus der jüdischen Tradition in die byzantinische Kunst übergegangen war.

Fragmente eines anderen Fastentuches finden sich in den Sammlungen des Kärntner Geschichtsvereines. Es sind noch zehn aus dem Tuche einzeln herausgeschnittene Blätter, die Passion bis zur Verurteilung und die Schutzheiligen des (unbekannten) Stifters darstellend. Die Kostüme, insbesondere die Rüstungen mit den ausgebildeten Krebsen, weisen auf das Ende des 15. Jahrhunderts. Die Technik dieser Leimfarbenmalerei ist im ganzen roh und handwerksmäßig; der Maler will derb realistisch wirken, aber es fehlt ihm das Vermögen hiezu. Es ist eine ungleich geringere Arbeit als die vorher beschriebenen Werke. — Auch die auf Leinwand gemalten Apostelbilder von Maria-Wörth scheinen von einem Hungertuche herzurühren.

Schon in die Renaissancezeit ragen herein die beiden Vorhänge von Baldramsdorf, wel-



PFARRKIRCHE ZU RANDERSACKER. — ERWEITERUNG DURCH ANBAU VON SEITENSCHIFFEN MIT ÖFFNUNG DER LANGHAUSWÄNDE. — *Text S. 209*



STADTPFARRKIRCHE IN DETTELBACH. RECHTS JÜNGSTE ERWEITERUNG VON 1770. VGL. GRUNDRISS S. 214 OBEN UND AUSSENANSICHT S. 213. — *Text S. 208*

cher die Jahreszahl 1555 enthält, und jener von Mariabichl bei St. Peter im Walde, welche in 39 bezw. 36 Bildern das Alte und Neue Testament in chronologischer Reihenfolge beschreiben. Besonders zu beachten ist, daß Gottvater bei der Schöpfung in weißem wallendem Barte in Anlehnung an David (7, 9, 13, 22) mit der Tiara auf dem Haupte erscheint, ein Typus, der erst im ausgehenden Mittelalter und den Holzschnitten des 16. Jahrhunderts beliebt war.

An monumentaler Größe dem Gurker Hungertuche steht jenes zu Milstadt wenig nach, welches auf 42 Bildflächen in Wasserfarben eine ausführliche, durch Mannigfaltigkeit der Motive merkwürdige Bibel enthält, wobei in der Regel auf einer Fläche mehrere Handlungen zur Darstellung gelangen. Die Vorliebe des Meisters für figurenreiche Darstellungen zeigt sich im Durchzuge durch das Rote Meer, dem Kampf mit Goliath, der Vorhölle und dem Weltgericht. Gebäude und Einrichtungen (Maria Verkündigung) zeigen ganz Renaissance-Charakter und scheint Cranach (in den Tierdarstellungen) und Stimmers Holzschnitte neben dem vorerwähnten Tuche zu Baldramsdorf als Vorbild gedient zu haben. Das Tuch ist gut erhalten in bunt schillernden Farben, die Ausführung jedoch ohne Sorgfalt und im ganzen handwerksmäßig. Oswald Kneusel nennt sich der Maler, welcher es im Jahre 1593 herstellte. Es wurde noch vor wenigen Jahren zur Bedeckung des Hochaltarbildes verwendet; wegen der Schwierigkeit des Aufziehens sowie der Vorliebe des Malers für Nuditäten ist dies jetzt außer Übung gekommen. Mit den Fragmenten des Fastenvorhanges zu Grafendorf im Gailtale, welches erst aus dem 17. Jahrhundert stammt, schließe ich die Aufzählung der alpenländischen Objekte.

Auch in Kärnten hat die Darstellungsweise der Hungertücher auf die Freskenmalerei ihren Einfluß ausgeübt. So zeigt die Außen-



RICHARD BERNDL, ERWEITERUNG DER KIRCHE IN GÜNZELHOFEN. VGL. GRUNDRISS S. 217 RECHTS

wand der Wallfahrtskirche Maria-Feucht bei Hohenfeistritz in 32 Darstellungendie Jugend-, Leidens- und Verherrlichungsgeschichte, wobei aufgemalte Nagelköpfe auf den Trennungsstreifen sogar die Illusion eines Tuches hervorrufen sollen. Die einzelnen Darstellungen sind jenen des Gurker Tuches auffallend ähnlich.

Weit häufiger finden wir die Fastentücher im Lande der Roten Erde, besonders in der Diözese Münster im Gebrauche. Wie schon früher erwähnt, sind alle auf Filetuntergrund gestickt.

Das älteste ist jenes zu Ewerswinkel vom Jahre 1614; es besteht aus 5 mittels Hohlsäumen verbundenen Leinwandstreifen, deren 3 mittlere in 5 Feldern Passionsdarstellungen aufweisen. Gegenüber dem großartigen Bilderreichtum älterer Tücher fällt es auf, daß hier die mit Figuren gezierten Flächen nicht ein Fünftel des Vorhanges beanspruchen.

Ebenso verzichtet das Hungertuch von Vreden, welches 1619 von der Äbtissin Agnes von Elten angefertigt wurde, auf jede Beziehung zum Alten Testamente. Es zeigt — in derselben Technik wie alle westfälischen — in einer großen Gruppe die Kreuzigung umgeben von 9 Passionsszenen und der Auferstehung. Die Bildflächen sind von breiten Streifen dichten Leinens begrenzt, in deren Kreuzungspunkten die 4 Evangelisten und 16 Wappen angebracht sind.

Das größte westfälische Fastentuch, jenes zu Telgte aus dem Jahre 1623, 7,2 m × 4,2 m, zeigt, schachbrettartig geordnet, quatratische Flächen aus dichtem Leinen abwechselnd mit 33 weitmaschigen Flächen, welche in gleicher Ausführung wie zu Ewerswinkel in figurenarmen Gruppen die Passion darstellen. Wohl auf die Verehrung des hl. Rockes zu Trier ist es zurückzuführen, daß der Verlosung des-

selben ein eigenes Bild gewidmet ist. Die 5. Reihe dagegen enthält nur Wappen, während auf der untersten 5 Bilder aus dem Alten Testament vorgeführt werden, wovon allerdings den Kundschaftern eine vorbildliche Bedeutung nicht zukommt. Aus demselben Jahre stammt ein anderes Tuch, welches aus einer Privatsammlung in Osnabrück stammt und auf der Ausstellung westfälischer Altertümer 1879 zu sehen war.

Ähnlich wie das Hungertuch von Vreden hebt jenes von Freckenhorst aus dem Jahre 1629 die Kreuzigungsgruppe als Mittelpunkt hervor, um welchen sich 14 Passionsbilder vom Abendmahl bis zur Grablegung gruppieren, in den Kreuzungspunkten der Trennungsstreifen mit Wappen geziert.

Ein Hungertuch von 1659 mit 5 bildlichen Darstellungen besitzt die Kirche zu Capelle, während die kleineren, mit einfachem Kreuze gezierten zu Roxel und die seit einem Menschenalter verschollenen von Appelhülsen und Nienberge aus schlichter Leinwand bestehen. Auch der schöne Fastenvorhang der Lambertikirche in Münster ist spurlos verschwunden. — Ein Fastentuch aus blauem Zwirn mit Passionsdarstellungen wird im dortigen Diözesanmuseum aufbewahrt. In fast einem Dutzend anderer Kirchen des Münsterlandes sind Vorhänge aus dem 19. Jahrhundert in Gebrauch, welche teils auf ältere Vorbilder zurückgehen, teils nach Zeichnungen des verstorbenen Hofkaplanes Zehe in Münster angefertigt wurden.

Auch in außerdeutschen Landen ist der Gebrauch der Fastentücher vielfach nachgewiesen, doch scheinen sich außer jenen zu Notre-Dame nur zwei solche in Brügge erhalten zu haben[1]).

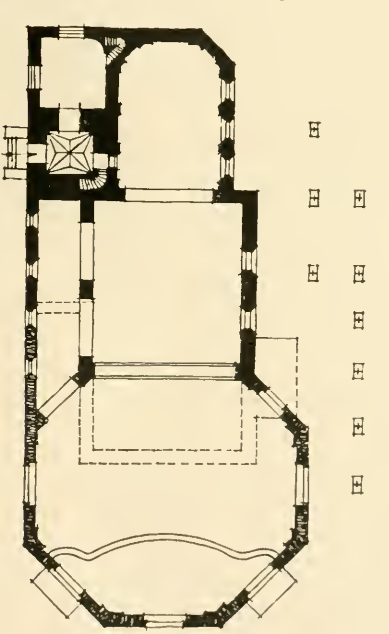
[1]) Benützte Quellen:

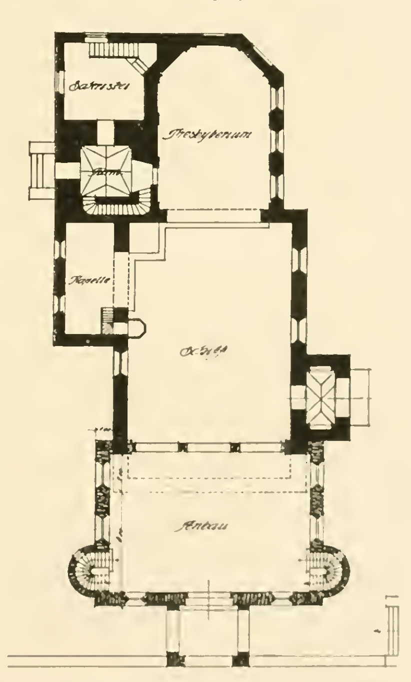
Gütige Mitteilungen des Herrn Museumsvorstandes Dr. Garber in Innsbruck und des Antiquars Rohracher in Lienz.

L. Hornbach: Malerischer Hausschmuck in Tiroler Dörfern. Dekanat Reit: Unediertes Manuskript im Statthalterei-Archive in Innsbruck.

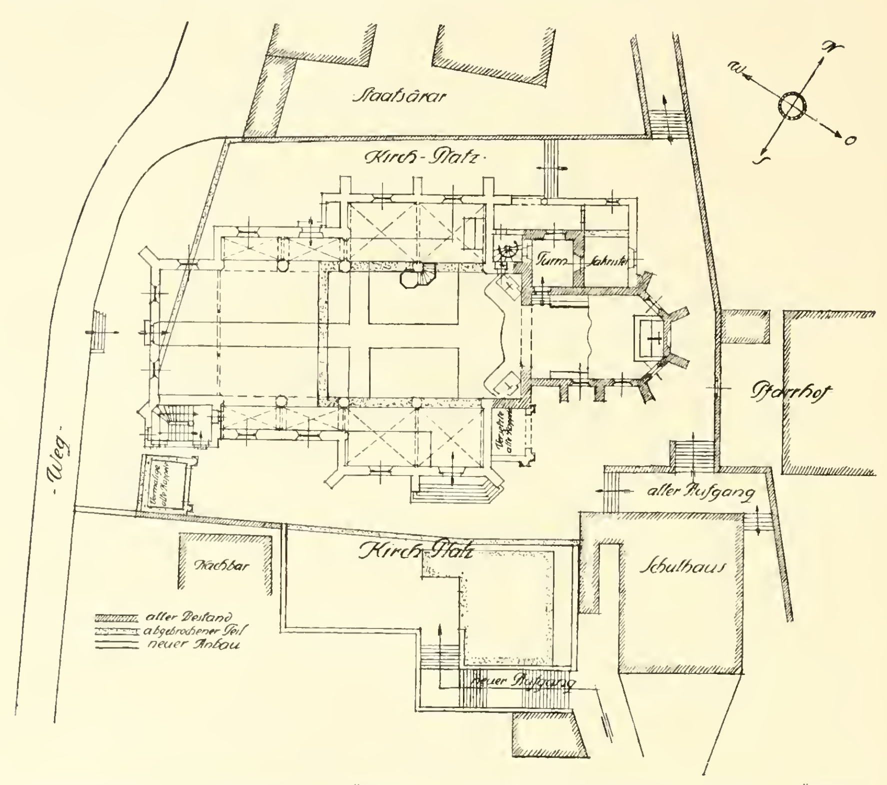
Wetzer-Welte: »Kirchenlexikon«, II Auflage, Band IV: Heuser, Fasten und Fastentuch.

Laib und Schwarz: Biblia pauperum, Zürich 1867.





RICHARD BERNDL, ERWEITERUNG DER KIRCHE IN GÜNZELHOFEN. — ERSTES PROJEKT SIEHE GRUNDRISS LINKS, AUSGEFÜHRTES PROJEKT SIEHE GRUNDRISS RECHTS



ERWEITERUNG DER WALLFAHRTSKIRCHE ZU HÖCHBERG IN UFR. DURCH ARCHITEKT RUDOLF HOFMANN IN WÜRZBURG. ANBAU WEISS. VGL. ABB. S. 219

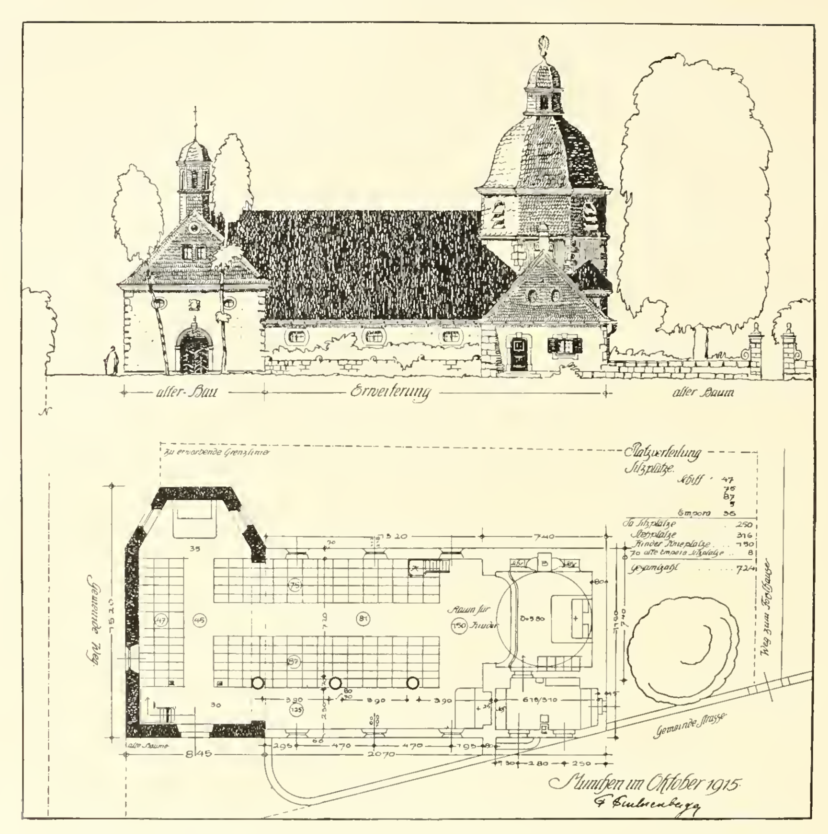
Kunsttopographie Band Kärnten, Wien 1889.
Zeitschrift Karinthia: 82. Jahrg. 1892.
Dr. F. G. Hann: Die Fastentücher in Kärnten.
Dr. F. G. Hann: Drei Darstellungen der Weltschöpfung auf Malereien Kärntens.
Zeitschrift Karinthia: 83. Jahrg. 1893.
Dr. F. G. Hann: Das Fastentuch in der Kirche zu Millstatt.
Zeitschrift Karinthia: 84. Jahrg. 1894.
Dr. F. G. Hann: Literaturbericht.
Mitteilungen der Zentralkommission für Kunst und historische Denkmale, Jahrg. XIX (1893) und XX (1894): Schnerich Alfred: Die beiden biblischen Gemälde-Cyclen des Domes zu Gurk.
Jahrg. XXI (1895), Ilg: Kunsttopographisches aus Innsbrucks Umgebung.
Bock: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bonn, Henri und Cohen 1856, Cap. II, S. 187.
Otte: Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie V. Auflage, Band I, S. 383 ff.
Thalhofer: Handbuch der Liturgik. Freiburg, Herder 1912.
Zeitschrift für Christl. Kunst Jahrg. VII (1894). L. Schwann, Düsseldorf. C. A. Savels: Hungertücher. — Stefan Beißel: Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen usw.
Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg 1902.
Thurston Herbert: Lent and Holy Week. Longmanns Green and Co., London 1904.



AUSSENANSICHT DER VON ARCHITEKT RUDOLF HOFMANN ERWEITERTEN KIRCHE ZU HÖCHBERG IN UFR. VGL. GRUNDRISS S. 218



FRIEDRICH FRHR. v. SCHMIDT †. ERWEITERUNG DER KIRCHE IN LAIM BEI MÜNCHEN. TURM UND SEITENBAU ALT



ENTWURF FÜR DEN UMBAU DER KAPELLE ZU STOCKHEIM IN UFR. DER ALTE BESTAND SCHWARZ

DIE KIRCHLICHE KUNST IM GESETZBUCH DER KIRCHE

Die Profankunst wird im kirchlichen Gesetzbuch, dem Codex juris canonici, nicht erwähnt, da sie nur den allgemeinen Pflichten unterliegt, wie jegliches andere menschliche Tun. Auch würde man dort vergeblich nach einer Vorschrift suchen, die in das eigentliche Gebiet des Künstlerischen regelnd oder beengend eingreift, wenn von kirchlicher Kunst die Rede ist. Der größere Teil der Canones (Einzelbestimmungen), welche die kirchliche Kunst unmittelbar oder nebenbei berühren, bezieht sich auf Neuschöpfungen, die übrigen sind Anweisungen zum Schutze des Vorhandenen. Im folgenden geben wir die einschlägigen Canones wörtlich wieder, da es für Geistliche und christliche Künstler teils notwendig, teils beruhigend ist, sie zu kennen. Sie lassen sich in vier Gruppen zusammenfassen: I. Der Kirchenbau; II. Altar und kirchliche Geräte; III. Verehrung der religiösen Bilder; IV. Veräußerung kirchlicher Kunstgegenstände. In diesen Canones ist öfters vom Ordinarius bzw. Ordinarius loci die Rede. Im Kirchenrecht versteht man nach Can. 198. § 1 unter dem Ordinarius (sofern nicht jemand ausdrücklich ausgenommen wird) außer dem Römischen Papste den Bischof, den Abt oder Praelatus nullius (d. h. einen Abt, der einem eigenen, keiner Diözese einverleibten Gebiete vorsteht), jeder für seinen Sprengel — und deren Generalvikar, Administrator, aposto-

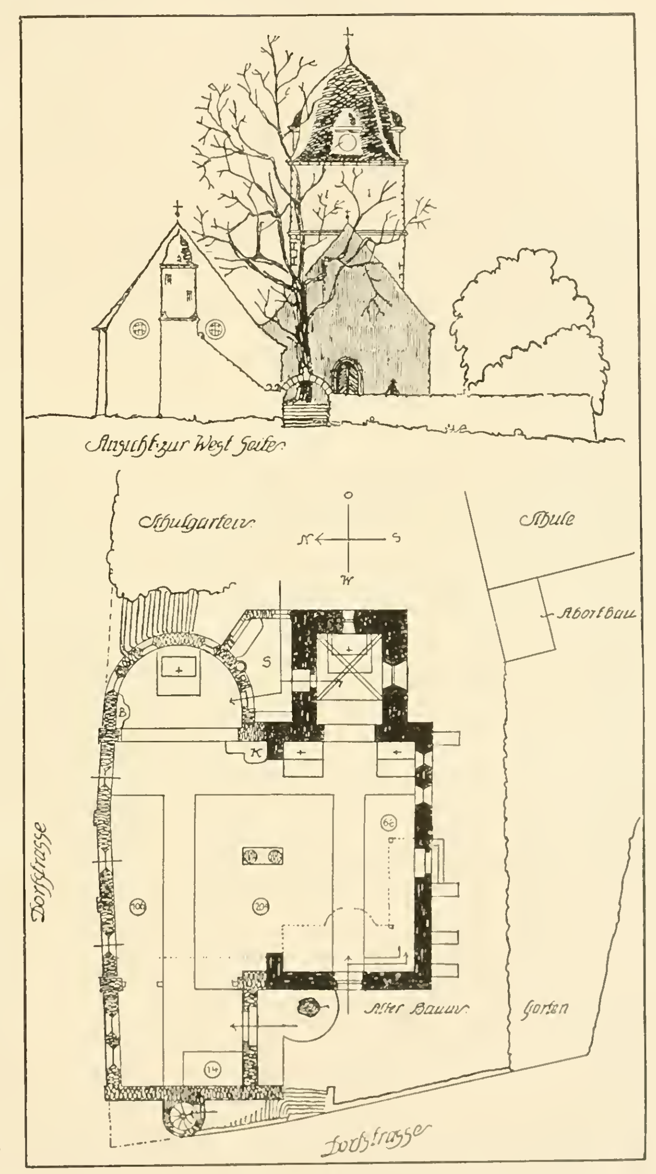
lischen Vikar und Präfekten und auch jene, die beim Fehlen der Vorgenannten inzwischen gemäß der Vorschrift des Rechtes oder gemäß gebilligten Bestimmungen in der Regierung nachfolgen, für ihre Untergebenen aber die Superiores majores (Äbte, höchste oder Provinzialobern) in den exempten geistlichen Orden. Nach § 2 fallen unter die Bezeichnung Ordinarius loci oder locorum alle Vorgenannten, mit Ausnahme der Ordensobern. Demnach kommt im folgenden als Ordinarius loci in der Regel der Diözesanbischof in Betracht.

I. BESTIMMUNGEN ÜBER DEN KIRCHENBAU

Can. 1161. Unter Kirche versteht man ein heiliges, der Gottesverehrung hauptsächlich zu dem Zwecke gewidmetes Gebäude, um allen Christgläubigen zur öffentlichen Ausübung der Gottesverehrung zu dienen.

Can. 1162. § 1. Keine Kirche darf ohne ausdrückliche schriftliche Zustimmung des Ordinarius loci erbaut werden, welche jedoch der Generalvikar ohne besonderen Auftrag nicht erteilen kann.

§ 2. Der Ordinarius soll die Zustimmung nicht erteilen, wenn er nicht verständigerweise voraussieht, daß die nötigen Mittel zur Erbauung und Erhaltung der Kirche, zum Unterhalt der Diener



FILIALKIRCHE GERACH. ERWEITERUNG DURCH FRITZ FUCHSENBERGER. DER ALTE BESTAND AUF DEM GRUNDRISS SCHWARZ

und für die anderen Kosten des Kultus nicht fehlen werden.

§ 3. Damit nicht eine neue Kirche den übrigen schon bestehenden einen Schaden zufüge, der durch den größern geistlichen Nutzen nicht aufgewogen wird, muß der Ordinarius, bevor er die Zustimmung gibt, die beteiligten Vorstände der benachbarten Kirchen hören.

Can. 1164. § 1. Die Ordinarii sollen Sorge tragen, wenn nötig, nach Anhörung des Rates erfahrener Männer, daß bei Erbauung oder Wiederinstandsetzung der Kirchen die von der christlichen Überlieferung aufgenommenen Formen und die Gesetze der heiligen Kunst eingehalten werden.

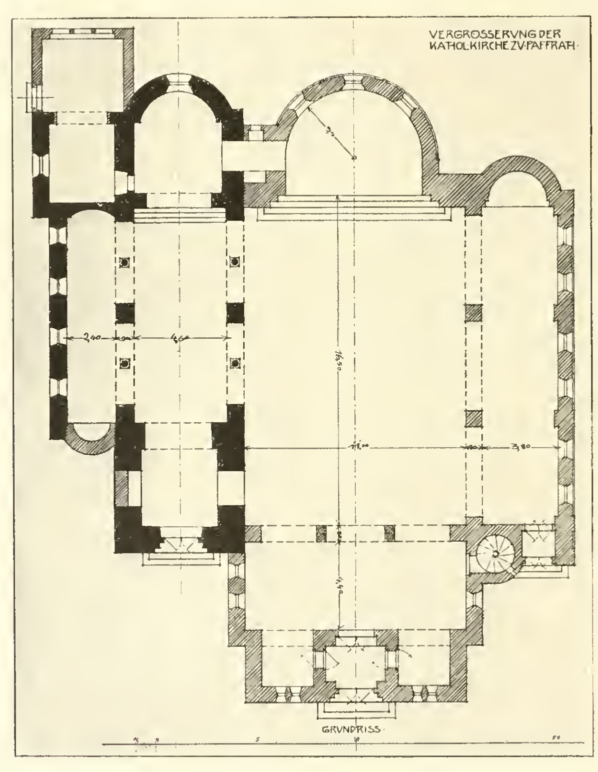
§ 2. In der Kirche soll kein Zugang oder Fenster zu den Häusern von Laien angebracht werden und wenn Räume unter dem Kirchenboden oder über der Kirche vorhanden sind, sollen sie nicht zu rein weltlichen Zwecken gebraucht werden.

Can. 1165. § 4. Eine Kirche aus Holz oder Eisen oder anderem Metall kann benediziert, aber nicht konsekriert werden.

Can. 1262. § 1. Es ist wünschenswert, daß gemäß der alten Einrichtung die Frauen in der Kirche von den Männern abgesondert seien.

Can. 1263. § 1. Die Amtspersonen können entsprechend ihrer Würde und Rangstufe einen gesonderten Platz in der Kirche haben nach Maßgabe der liturgischen Gesetze.

§ 2. Ohne ausdrückliche Zustimmung des Ordinarius loci soll kein Gläubiger in der Kirche einen ihm und den Seinigen vorbehaltenen Platz haben; der Ordinarius soll aber die Zustimmung nicht erteilen, wenn für die Bequemlichkeit der übrigen Gläubigen nicht hinlänglich gesorgt ist.



KIRCHE IN PAFFRATH. ERWEITERUNG VON ARCHITEKT EDUARD ENDLER IN KÖLN. DER ALTE TEIL SCHWARZ, DER ANBAU SCHRAFFIERT. *Vgl. Abb. S. 223 und 224*

Can. 773. Der eigentliche Ort für die Spendung der feierlichen Taufe ist das Taufbecken in einer Kirche oder einem öffentlichen Oratorium.

Can. 774. § 1. Jede Pfarrkirche muß . . . einen Taufbrunnen besitzen.

§ 2. Der Ordinarius loci kann zur Bequemlichkeit der Gläubigen erlauben oder befehlen, daß ein Taufbrunnen auch in einer andern Kirche oder einem öffentlichen Oratorium innerhalb der Grenzen der Pfarrei aufgestellt werde.

Can. 908. Der eigentliche Ort für die sakramentale Beicht ist die Kirche oder ein öffentliches oder halböffentliches Oratorium.

Can. 909. § 1. Der Beichtstuhl zur Abnahme der Beichten der Frauen ist immer an einer offenen und sichtbaren Stätte anzubringen und durchweg in einer Kirche oder einem für Frauen bestimmten öffentlichen oder halböffentlichen Oratorium.

§ 2. Der Beichtstuhl soll mit einem befestigten und eng durchlöcherten Gitter



INNERES DER VON EDUARD ENDLER IN KÖLN ERWEITERTEN KIRCHE IN PAFFRATH. *Vgl. Grundriß S. 222 und Abb. S. 224*

zwischen dem Beichtenden und dem Beichtvater versehen sein.

Can. 1169. § 1. Es ist angemessen, daß jegliche Kirche mit Glocken ausgestattet sei...

II. VORSCHRIFTEN ÜBER ALTAR, TABERNAKEL UND KIRCHLICHE GERÄTE

Can. 1197. § 1. Im liturgischen Sinne versteht man:

1. Unter einem unbeweglichen oder befestigten Altar (nomine altaris immobilis seu fixi) die obere Tischplatte samt den als einheitlich dazugehörig mit ihr geweihten Stützen;

2. unter einem beweglichen oder Tragaltar (nomine altaris mobilis sen portatilis) einen zumeist kleinen Stein, der allein geweiht wird und den man auch ara portatilis oder petra sacra (heiliger Stein) nennt; oder denselben Stein mit der Stütze, die jedoch nicht gemeinsam mit ihm geweiht wurde.

§ 2. In einer konsekrierten Kirche muß wenigstens ein Altar, in erster Linie der Hauptaltar, unbeweglich sein; in einer benedizierten Kirche aber können alle Altäre beweglich sein.

Can. 1198. § 1. Sowohl die Mensa des unbeweglichen Altars, als auch die petra sacra (Tragaltar, vgl. oben) sollen aus einem einzigen, natürlichen, unbeschädigten und nicht bröckeligen Stein bestehen.

§ 2. Auf dem unbeweglichen Altare muß die steinerne Platte oder mensa sich über den ganzen Altar erstrecken und mit dem Unterbau geeignet zusammenhängen; der Unterbau aber sei steinern oder es sollen wenigstens die Seiten oder Säulchen, durch welche die Tischplatte gestützt wird, aus Stein bestehen.

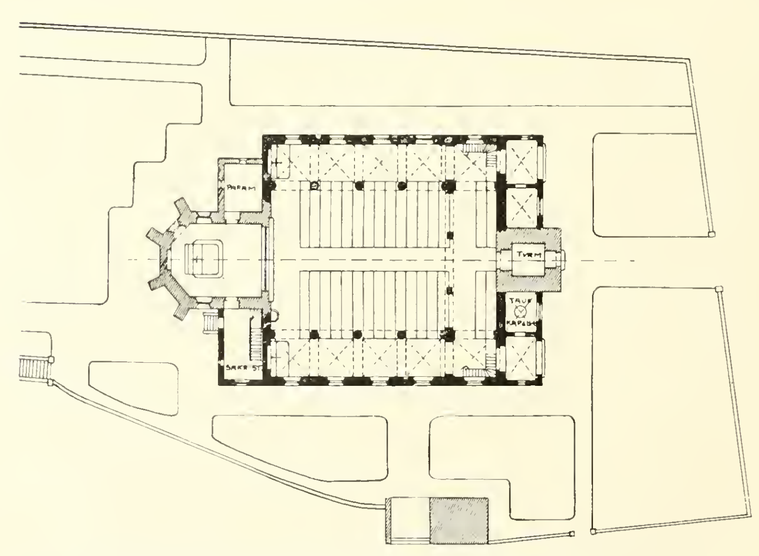
§ 3. Die petra sacra sei so lang und breit, daß sie wenigstens die Hostie und den größeren Teil des Kelches aufnehmen kann.

Can. 1268. § 1. Die heiligste Eucharistie kann beständig oder gewohnheitsgemäß nur auf einem Altar einer und derselben Kirche aufbewahrt werden.

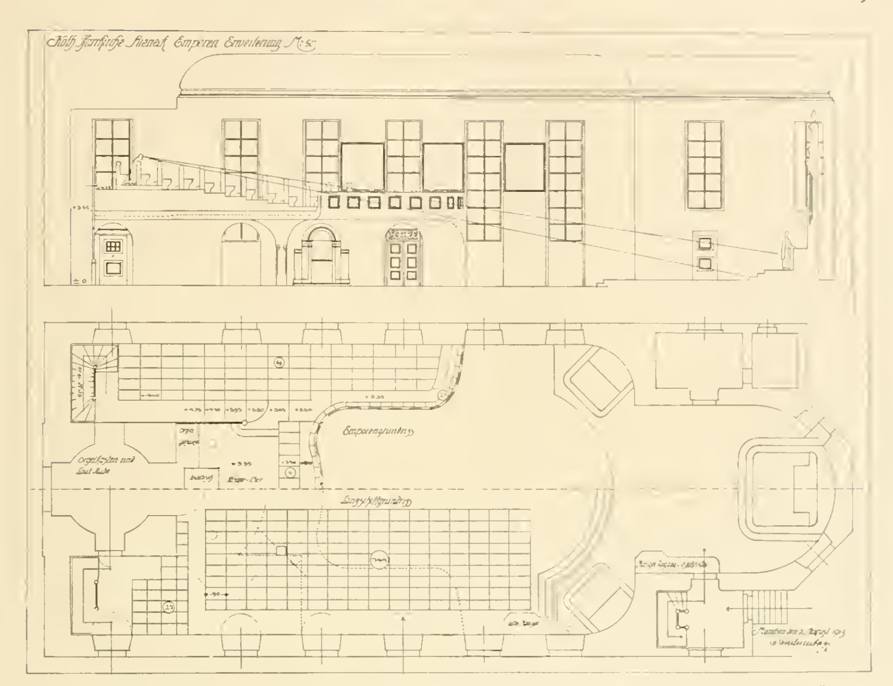
§ 2. Sie soll am ansehnlichsten und vornehmsten Orte der Kirche und daher in der Regel auf dem Hochaltare aufbewahrt werden, wenn nicht ein anderer für die Verehrung des so großen Sakramentes angemessener und würdiger erscheint...



ALTE KIRCHE IN PAFFRATH. VGL. DIE ERWEITERUNG DURCH EDUARD ENDLER IN KÖLN S. 222 UND 225



PROJEKT ZUR VERGRÖSSERUNG DER KATH. PFARRKIRCHE IN OBERBEUTELSBACH IN NIEDERBAYERN VON MICHAEL KURZ. DIE GESTRICHELTEN TEILE ALT, DIE SCHWARZ GEZEICHNETEN NEU



INNENERWEITERUNG DER KIRCHE ZU RIENECK IN UFR. DURCH EMPORENANLAGE, DA AUSSENERWEITERUNG UNMÖGLICH

§ 3. Aber in den Kathedral-, Kollegiat- oder Konventualkirchen, in denen beim Hochaltar die Chorgebete zu verrichten sind, ... ist es angezeigt, die hl. Eucharistie in der Regel nicht auf dem Hochaltare, sondern in einem andern Kapellenraum oder Altare aufzubewahren.

§ 4. Die Kirchenvorstände sollen Sorge tragen, daß der Altar, auf dem das hl. Sakrament aufbewahrt wird, mehr als alle anderen geschmückt sei, so daß er schon durch seine Ausstattung die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen mehr anregt.

Can. 1269. § 1. Die heiligste Eucharistie muß in einem nicht wegnehmbaren, auf der Mitte des Altares angebrachten Tabernakel bewahrt werden.

§ 2. Der Tabernakel sei kunstreich errichtet, von allen Seiten fest verschlossen, geziemend geschmückt nach Maßgabe der liturgischen Gesetze, enthalte keinen andern Gegenstand und werde so sorgsam bewacht, daß die Gefahr jeglicher gottesräuberischen Entwürdigung fernbleibt.

Can. 1270. Die konsekrierten Partikeln, so viele als für die Kommunion der Kranken und anderen Gläubigen genügen, sollen beständig in einer Pyxis[1]) aus solidem und geziemendem Stoffe aufbewahrt werden und diese soll rein und mit ihrem Deckel gut geschlossen sein, bedeckt mit einer weißen, seidenen, passend geschmückten Hülle.

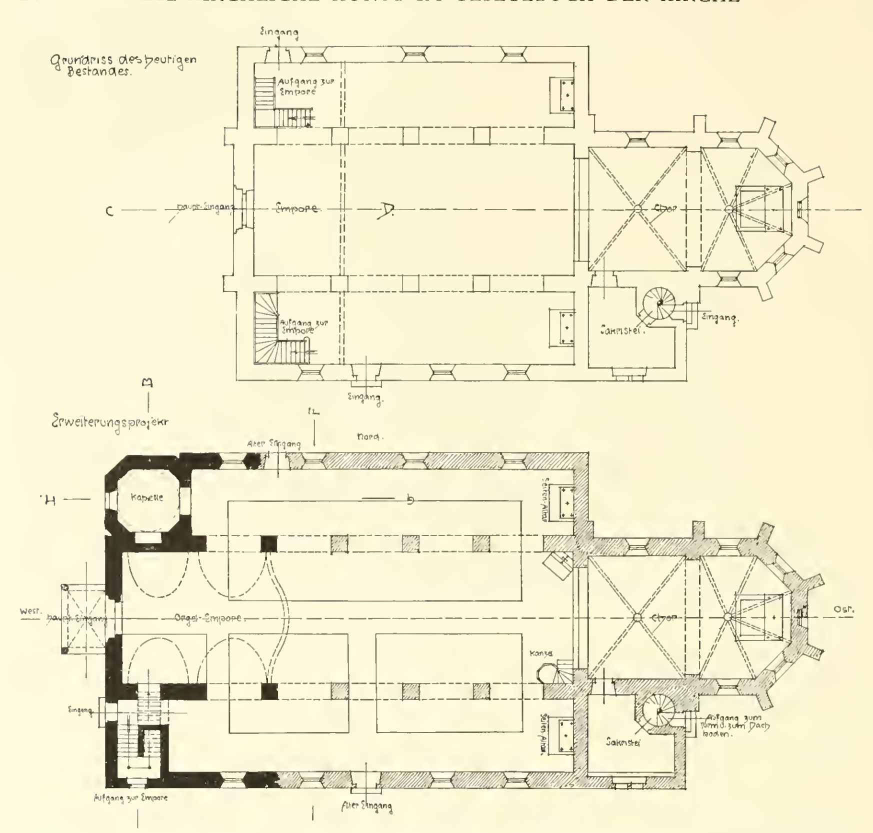
Can. 1296. § 1. Die kirchlichen Einrichtungsgegenstände, zumal die nach den liturgischen Bestimmungen benediziert oder konsekriert sein müssen und beim öffentlichen Gottesdienst Verwendung finden, sind sorgsam in der Sakristei der Kirche oder an einem anderen sichern und geziemenden Orte aufzubewahren und nicht zu profanem Gebrauche zu verwenden.

§ 2. Nach den Bestimmungen des Can. 1522, §§ 2, 3 ist über die gesamten kirchlichen Einrichtungsgegenstände ein Inventar anzulegen und genau zu führen[2]).

§ 3. Hinsichtlich des Materials und der Form der heiligen Einrichtungsgegenstände sind die liturgischen Vorschriften, die kirch-

[1]) Ziborium.

[2]) Can. 1522, § 2 und 3 handeln von der Anlegung und Führung zweier Inventare.



KIRCHE ZU SALZ BEI NEUSTADT A. S. OBEN ALTER BESTAND, UNTEN DAS ERWEITERUNGSPROJEKT VON OTTO SCHULZ IN NÜRNBERG. ANBAU SCHWARZ. — *Vgl. Abb. S. 227*

liche Überlieferung und auf möglichst gute Weise auch die Gesetze der heiligen Kunst zu befolgen.

III. VON DER VEREHRUNG DER RELIGIÖSEN BILDER[1])

Can. 1279. § 1. Niemandem soll es erlaubt sein, in Kirchen, auch exempten, oder an anderen heiligen Stätten ein ungewohntes Bild anzubringen oder anbringen zu lassen, wenn es nicht vom Ordinarius loci gutgeheißen ist.

§ 2. Der Ordinarius aber soll solche heilige Bilder, die bestimmt sind, öffentlich zur Verehrung durch die Gläubigen ausgestellt zu werden, nicht gutheißen, wenn sie mit dem bewährten Brauche der Kirche nicht übereinstimmen.

§ 3. Niemals lasse der Ordinarius in Kirchen oder anderen heiligen Orten Darstellungen einer falschen Glaubenslehre zeigen oder solche, welche nicht die schuldige Schicklichkeit und Ehrbarkeit zur Schau tragen oder Ununterrichteten Anlaß zu einem gefährlichen Irrtum bieten.

Can. 1280. Wenn kostbare, d. i. durch Alter, Kunstwert oder Kult hervorragende Bildwerke, die in Kirchen oder öffentlichen Oratorien zur Verehrung ausgestellt sind, einmal der Ausbesserung bedürfen, sollen sie niemals ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Ordinarius restauriert werden; dieser soll, ehe er

[1]) Vgl. den Aufsatz: »Kirchliche Bestimmungen über die Bilder im Gotteshause« im XIII. Jg., S 1—7.

die Genehmigung erteilt, kluge und erfahrene Männer zu Rate ziehen.

Can. 1335. § 1. Ohne vorherige kirchliche Prüfung dürfen auch von Laien nicht herausgegeben werden: 3. Religiöse Bilder, die in irgendeiner Weise gedruckt werden sollen, sei es, daß ihnen Gebete beigefügt sind oder nicht.

§ 2. Die Erlaubnis zur Herausgabe von ... Bildern, von denen in § 1 die Rede ist, kann entweder der Ordinarius des Verbreitungsortes oder der Ordinarius des Druckortes erteilen.

Can. 1399. Ohne weiteres sind verboten: 12. Bilder unseres Herrn Jesu Christi, der seligen Jungfrau Maria, der Engel und Heiligen oder anderer Diener Gottes, die dem Sinne und den Erlassen der Kirche unangemessen sind, gleichgültig, auf welche Weise sie gedruckt sind.



NEUER TEIL (VON OTTO SCHULZ IN NÜRNBERG) DER KIRCHE IN SALZ.
Vgl. Grundriß S. 226

IV. VORSCHRIFTEN ÜBER VERÄUSZERUNGEN

Can. 1281. § 1. Ansehnliche Reliquien oder kostbare Bildwerke, wie auch andere Reliquien oder Bildwerke, die in einer Kirche große Verehrung des Volkes genießen, können nicht gültig veräußert und nicht für dauernd ohne Erlaubnis des Apostolischen Stuhles in eine andere Kirche übergeführt werden.

Can. 1530. § 1. Vorbehaltlich der Vorschrift des Can. 1281, § 1, (s. vorstehend) ist zur Veräußerung beweglichen oder unbeweglichen kirchlichen Eigentums, das erhalten werden kann, erforderlich:

1. Schriftliche Abschätzung des Gegenstandes durch rechtschaffene Sachkundige;
2. ein gerechter Grund, d. i. eine dringende Notwendigkeit oder der offensichtliche Nutzen der Kirche oder die Pietät;
3. die Erlaubnis des rechtmäßigen Obern, ohne die eine Veräußerung ungültig ist.

§ 2. Auch andere zweckmäßige Vorsichtsmaßnahmen, die vom Obern selbst je nach Umständen vorgeschrieben werden, sollen nicht unbeachtet bleiben, um einen Schaden der Kirche zu vermeiden.

Can. 1532. § 1. Der rechtmäßige Obere, von dem Can. 1530, § 1, n. 3 spricht, ist der Apostolische Stuhl, wenn es sich handelt:

1. Um kostbare Dinge;
2. um Dinge, welche den Wert von 30000 Lire oder Franken übersteigen.

§ 2. Wenn es sich jedoch um Dinge handelt, welche den Wert von 1000 Lire oder Franken nicht übersteigen, ist es der Ordinarius loci, der zuvor den Verwaltungsrat zu hören hat, wenn es nicht geringfügige Sachen sind, und mit Zustimmung der Interessenten.

§ 3. Wenn es sich endlich um Dinge handelt, deren Preis zwischen 1000 Lire und 30000 Lire oder Franken liegt, ist es der Ordinarius loci, soferne die Zustimmung vorliegt sowohl vom Domkapitel und vom Verwaltungsrat, als auch von den Interessenten.

Can. 1534. § 1. Die Kirche ist berechtigt zu persönlichem Vorgehen gegen denjenigen, welcher ohne Einhaltung des pflichtmäßigen Geschäftsganges kirchliche Güter veräußert hat, und gegen dessen Erben; zu einem dinglichen aber, wenn die Veräußerung nichtig war, gegen jeglichen Besitzer, vorbehaltlich des Rechtes des Käufers gegen den, der den Verkauf widerrechtlich vornahm.

§ 2. Gegen eine ungültige Veräußerung kirchlichen Eigentums können einschreiten der Veräußerer, dessen Vorgesetzter, deren

Amtsnachfolger, endlich ein jeder Kleriker an der geschädigten Kirche.

Man sieht, daß die kirchliche Gesetzgebung an den wenigen Stellen, die eigentliche Kunstangelegenheiten berühren, die Beiziehung von Fachleuten sichert. In Fragen des Kirchenbaues soll nach Bedarf der Rat erfahrener Männer (peritorum) eingeholt werden (Can. 1164, § 1, vgl. S. 222). Vor Erteilung der Erlaubnis zur Ausbesserung kostbarer Bildwerke in Kirchen muß der Ordinarius kluge und erfahrene Männer (prudentes ac peritos viros) zu Rate ziehen (Can. 1280, vgl. S. 226). Nach Can. 1530, § 1 (vgl. S. 227) sind die Gegenstände vor der Erlaubniserteilung zum Verkauf von rechtschaffenen Sachkundigen (a probis peritis) abzuschätzen. Im übrigen beschränken sich die Vorschriften des kirchlichen Gesetzbuches, welche die Kunst streifen, auf den Kultus und den gedanklichen Inhalt der Darstellung. Das Recht und die Pflicht, darüber zu wachen, wird der Kirche niemand zu bestreiten wagen. Hierin hat sich der Künstler der Kirche, die ihm auf seinem Gebiete Freiheit läßt, unterzuordnen, was für ihn weder ein Opfer des Intellektes noch der Kunst sein kann, wenn er Lehre und Leben der Kirche kennt und im Herzen trägt. Was aber die künstlerische Gestaltung betrifft, so stehen ihm verlässige Führer zur Verfügung: das angeborene, durch die eigene Vernunft und die Erfahrungen der Väter erleuchtete Empfinden für das Schöne und Bedeutsame in der sichtbaren Welt, die Phantasie und der edle Takt des innerlich gebildeten Menschen, die demütige Ehrerbietung vor dem Heiligen.

S. Staudhamer



W. IMMENKAMP STUDIENZEICHNUNG
Zum Art. S. 228 ff.

WILHELM IMMENKAMP

(Vgl. Abb. S. 228—236)

Wilhelm Immenkamp wird am 21. September dieses Jahres fünfzig Jahre alt, ein willkommener Anlaß, dieses Lebensjubiläum eines Künstlers zu feiern, auf den die Leser unserer Zeitschrift zuerst im Jahre 1911 durch einen mit 15 Abbildungen ausgestatteten Aufsatz von Joseph Wais gebührend aufmerksam gemacht worden sind. Inzwischen ist seine Anerkennung als Maler weiter gestiegen, was durch teilweise sehr umfangreiche kirchliche Aufträge zum Ausdruck gekommen ist. Mit Recht. Die ruhige Stetigkeit in der Entwicklung Immenkamps hielt in der unruhigen und nervösen Hast des Münchener Kunstlebens, dem unser Künstler angehört, fest an der sachlichsten Lösung deutlich und anspruchslos gewählter Aufgaben. Doch würde man irren, daraus auf innere Kühle und äußere Routine zu schließen, auf eine im wesentlichen nur praktisch eingestellte Begabung. Dem widerspricht schon die Art, wie Immenkamp gegen alle Überlieferung seiner Familie den Weg zur Künstlerlaufbahn fand. Bis zu seinem 22. Jahre blieb er im elterlichen Hause zu Essen, seiner Geburtsstadt. Unter Aufsicht einer Mutter voll Gemüt und häuslichen Tugenden und eines wohl strengen,



WILHELM IMMENKAMP HEILIGE FAMILIE

Text S. 232

aber gerechten Vaters, im Kreise mehrerer Geschwister, darunter auch ein ebenfalls kunstbegabter, in England heimisch gewordener Bruder, wuchs er in der lärmvollen, zerstreuungsreichen Industriestadt zu einem unverbildeten, ja ganz weltunkundigen Jüngling heran. Nur verstohlen beschäftigte er sich mit Zeichnen und Malen in den spärlichen Mußestunden, die ihm seine Arbeitszeit unter Aufsicht des Vaters, der ihn zu seinem Handwerke herangebildet hatte, übrig ließ. Camphausens Schlachtenbilder fesselten seine Einbildungskraft, und er suchte es ihm in romantisch bewegten Kompositionen gleichzutun. Aber nicht weniger wirkte auch der sinnigere Defregger auf ihn. Und an diesen schickte der bereits Einundzwanzigjährige schließlich im ratlosen Drange nach Entfaltung seiner Anlagen die Kopie eines Defreggerschen Ölbildes. Er fand Verständnis an dem damals im Zenith seines Ruhmes stehenden, aus ähnlicher Jugendbedrängnis noch später erst befreiten Tiroler Maler; mehr aber, er fand auch praktische Hilfe. Durch Defreggers Vermittlung gewann Immenkamp einen dauernden Gönner an Friedrich Krupp, der ihm die Ausbildung an der Münchener Kunstakademie ermöglichte, seine Unternehmungslust und sein Selbständigkeitsgefühl durch Aufträge stärkte und durch Reisemöglichkeiten, besonders nach Italien in den Jahren 1902 und 1903, seinen Gesichtskreis wesentlich erweiterte.

So kam der angehende Maler im August 1892 in München an und wurde im Oktober in die Zeichen- resp. Naturklasse von Prof. v. Hackl an der Kunstakademie aufgenommen. Später kam er zu Marr und endlich als Komponierschüler zu Professor M. v. Feuerstein. Er hatte noch hart zu arbeiten; mehr aber durch äußerliche Anpassung an die neuen Verhältnisse, als durch Aneignung technischer Geschicklichkeit. Denn völlig unvorbereitet war er aus dem engen häuslichen Interessenkreise in das ungebundene Künstlerleben Münchens versetzt. Immenkamp hielt sich dauernd fern von bequem ausnutzbaren, aber so leicht zerstreuenden und verflachenden gesellschaftlichen Beziehungen. Er blieb sich dadurch selbst getreu. Freilich kamen die Erfolge auch nur langsam. Schwer hat er jahrelang um seine Existenz ringen müssen. Er fand schließlich, seit 1909, an seiner Gattin

Marie geb. Knabl eine musikbegabte Lebensgefährtin, die in liebevoller Kameradschaftlichkeit ihm den Kampf zu mildern, das Aushalten zu erleichtern wußte.

Mit seinem bekannten Bilde der Auferweckung des Lazarus (Abbildung in dieser Zeitschrift 1911, S. 227 und größer im Holzstich »Illustrierte Zeitung«, 1908, 26. März) errang er sich die künstlerische Selbständigkeit und zugleich den großen Preis der Akademie. Mit sicherem Geschmack stellte Immenkamp nicht den Augenblick des Wunders selbst dar, — sogar ein Rembrandt scheiterte an dieser Aufgabe —, sondern er läßt den bereits Wiedererweckten durch Christus den staunend Wartenden zuführen. Das Bild erscheint wie ein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Hätte es nur an ihm gelegen, so würde der Künstler ein eifriger und erfindungsreicher Maler großer Bildkompositionen geblieben sein. Staatsaufträge an ihn noch als Schüler für Altarbilder der Gefängniskirchen in Stadelheim und Eichstätt ermutigten ihn zunächst dazu. Indes der Lazarus blieb, trotz aller langdauernden Anerkennung bis heute unverkauft. Das wirkte begreiflicherweise hemmend und einschüchternd. Immenkamp war nicht in der Lage, so große Bilder, — der Lazarus ist mehrere Meter lang und hoch — auf Vorrat zu malen oder auch nur für ihr Entwerfen seine Zeit zu verbrauchen.

So wurde er zunächst zum Bildnismalen gedrängt. Seiner analysierenden Sachlichkeit bot es den interessantesten Stoff, seinem Farbensinn, seiner sicheren Stiftführung in Kohlezeichnung und Pastell — auch da die Herrenbildnisse besonders wohlgelungen — einen weiten Umfang der Betätigung und Ausbildung. Unter den alten Meistern regte ihn namentlich van Dyck an, unter den neueren F. A. von Kaulbach in seiner reifsten Zeit, ohne daß er sich hätte hindern lassen, als Porträtist seine in der Form schlicht sachliche, in der Farbe gedämpfte und kühle Eigenart immer charakteristischer zu entwickeln. Nur gelegentlich sehen wir ihn einmal auf einem Bildnis einen Schritt von diesem Wege abweichen zugunsten einer komplizierteren Farbigkeit und einer Verstärkung des Persönlichen durch sie und durch anderes Beiwerk, nicht stets zugunsten der erstrebten Wirkung. Zu seinen bekannten und besten Bildnissen gehören der Kardinal Fischer (Abbildung in dieser Zeitschrift, 1911, S. 19; daselbst auch eine Reihe anderer Bildnisse) für Essen, der Dichter Wilhelm Raabe für Braunschweig, Bismarck für Bochum, König Ludwig III. für Selb, Kardinal von Bettinger, Weihbischof von Neudecker und Domherr Dr. Hartl für Freising. Die Bildnisaufträge gingen besonders von Bayern, seiner künstlerischen zweiten Heimat, aus, von der Essener Industriegegend als seinem Geburtslande, und von Niedersachsen, wo ihm namentlich das braunschweigische Raabebildnis (Skizze dazu abgebildet in dieser Zeitschrift, 1911, S. 235), als auch vom Dichter selbst besonders geschätzt, einen ausgedehnten Wirkungskreis verschaffte.



WILHELM IMMENKAMP DER GELEHRTE
Zu nebenstehendem Artikel

Nebenher übte der Künstler weiter Auge und Hand durch Landschaftstudien in verschiedenen Gegenden Deutschlands und verarbeitete manches davon, wie etwa eine herbstliche Kastanienallee, ein schnittreifes Kornfeld, zu auch farbig ausgezeichneten Bildern, ohne doch den Anspruch eines berufsmäßigen Landschaftsmalers zu machen. Aber gerade das verschafft seinen Land-



WILHELM IMMENKAMP HL. ABENDMAHL

Ölgemälde. — Zu nebenstehendem Artikel



W. IMMENKAMP BILDNIS

der Natur. Es ist eher ein Zeichen von seelischer Schüchternheit und Zurückhaltung. Die hohen Ideen der Kirche, die zarten religiösen Gefühle persönlicher Art halten ihn in einem gewissen Respektsabstande von solchem Stoff, er mag und kann ihn nur in einer gebundenen, von der Natur bis zu einem gewissen Grade losgelösten und stilisierten Kunstform darstellen. Aber auch da gibt es bemerkenswerte Ausnahmen. So die für Ingolstadt bestimmte Darstellung des seligen Peter Canisius, wie er den Kindern seinen kleineren Katechismus auslegt. Hier ist die Gruppe der aufmerkenden Kinder ganz in der herzlichen Frische profaner Stoffe wiedergegeben, in der Figur des lehrenden Jesuitenpaters ringt dagegen der feierlich stilisierende Zug mit dem einer ebenfalls naturalistischen Ausdrucksweise. Sehr ansprechend ist die stilistische Gebundenheit der 1920 für Stuttgart gemalten, in schattiger Landschaft ruhenden heiligen Familie. Zwei Engel unterhalten das Christkind mit Singen. Auch die Gebenedeite geht

schaften eine eigene Frische und Unbefangenheit.

Nur im kleinen Format beschäftigte sich Immenkamp auch weiterhin mit mehrfigurigen Phantasieschöpfungen. Aber das Interesse daran verließ ihn nie und hielt seine Einbildungskraft rege auch für besondere und größte Aufträge. Wohl das formal wie seelisch gelungenste dieser Bilder ist die schon 1902 entworfene, 1907 erst vollendete Caritas. Eine Mutter, umgeben von ihren vier Kindern, das kleinste an der Brust, ruht auf einer Bank am Rande einer Fabrikstadt. Der Vater daneben bearbeitet das Feld. Spatzen erquicken sich an den Resten der Mittagssuppe. Das schöne, licht gehaltene Bild wurde 1909 im Universum farbig reproduziert, trotzdem in seiner Hauptausführung aber erst 1920 verkauft, der beste Beweis der großen Tugend Immenkamps, sich auf Reklame nicht zu verstehen.

Das Motiv der Caritas streift schon den religiösen Stoff einer heiligen Familie. Immenkamps seelisches Empfinden hielt ihn zurück, es dazu umzubilden, wie das etwa einem Fritz von Uhde natürlich gewesen wäre.

Denn die religiöse Malerei gelingt Immenkamp am besten in einer stilisierten Formensprache. Das ist kein Widerspruch zu seiner sonstigen Unbefangenheit gegenüber

ganz in den Tönen auf, während der hl. Joseph mehr väterlich schützend des Kindes sich freut. Leuchtende und glühende Farben in reicher Modulation entsprechen dem milden Ernst der Szene (Abb. S. 229). Ähnlichen Charakters ist die Mutter Gottes im Walde, eine sinnige und selbständige Variation dieses unerschöpflichen Themas. Auf die beste Weise in der stilisierenden Ausdrucksweise aufgegangen ist die Darstellung des barmherzigen Samariters für die Landeskrüppelanstalt in München. Wir sehen da vom Waldrande eines felsigen Nebentales in eine fern verschwimmende Talebene, wohin sich der mitleidlose Pharisäer entfernt. Vorn kniet der Samariter mit dem fast nackt geplünderten Reisenden. Ein kühles Blau herrscht vor. Eine rötliche Decke auf dem Reitesel bringt jedoch einen warmen Kräfteausgleich, unterstützt von gelben Tönen namentlich im Vordergrunde, zu dem zerstreutes mattes Grün vermitttelt. Das Ganze atmet eine feierliche Stille, die Einkehr und Andacht des Beschauers weckt (Abb. im 13. Jahrg. S. 199).

Den denkbar umfangreichsten Auftrag erhielt Immenkamp im Jahre 1910/11 zur Ausschmückung der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in seiner Vaterstadt Essen (Abb. im 9. Jg.). Er verbreitete erst recht eigentlich seinen Ruf auch



WILHELM IMMENKAMP — LANDSCHAFT

Zu nebenstehendem Artike



WILHELM IMMENKAMP — EIN REGENTAG IM GEBIRGE



W. IMMENKAMP BILDNIS

als eines religiösen Malers. Die Wände von Chor und Querhaus waren mit einem Zyklus von Bildern aus dem Leben und zur Verherrlichung der Himmelskönigin zu schmücken. Es war eine für den Künstler ganz neue Aufgabe, nicht nur in technischer, sondern auch in kompositioneller Beziehung. Denn hier konnte er weder Atelier noch Modell in größerem Umfange benutzen. Alles mußte nach kleinen Farbenskizzen nah und auf die Ferne wirkend, mehr dekorativ ausgeführt werden. Aber Immenkamps Kräfte wuchsen mit der Aufgabe. Klar und eindringlich, auf die notwendigsten Personen beschränkt, erzählen uns diese Wandflächen von der Würde und den Heilstatsachen des Marienlebens in einer für jedermann verständlichen und doch künstlerisch reifen Formensprache. Diese entfaltet sich besonders eindringlich in den großen Breitbildern der Gottesmutter als Königin der Heiligen und Trösterin der Menschen. Da ist das nie die übersichtliche Klarheit verlierende Kompositionstalent Immenkamps ebenso anzuerkennen, wie die hier glücklicher als im Canisius gelungene Verarbeitung schlichter Natureindrücke.

Ganz neuerdings steht dem Künstler eine ähnliche Aufgabe bevor für eine große Kirche in Bilbao. Es hat also seiner Essener Leistung ihre Rückwirkung nicht gefehlt. Sie ist ihm und seiner Kunst von Herzen zu wünschen. Indem wir dieses zu Immenkamps Jubiläumstage bekennen, tun wir das auch in der Hoffnung, daß der Künstler noch weiter an solchen Aufgaben wachsen und sich entfalten wird zum Ruhme einer solide gegründeten Klarheit und Verständlichkeit im Chaos gegenwärtiger Kunstexperimente über alles hochhaltenden Könnerschaft[1]). K. Steinacker

DIE MÜNCHENER NEUE PINAKOTHEK

Mitte August konnte endlich die Neue Pinakothek wieder eröffnet werden, nachdem in jahrelanger Arbeit die Sichtung und Umgruppierung ihrer Bilderbestände durchgeführt worden war. Jedem Kenner des alten Zustandes war es klar, daß dieser sich gegenüber den Fortschritten der künstlerischen Erkenntnis wie der modernen Museumstechnik nicht länger halten ließ. Die Säle und Kabinette waren überfüllt, die Gemälde schlecht gehängt und ungünstig beleuchtet. Der Vorrat von Gemälden bildete eine Masse, in der Gutes und Unbedeutendes, Lebendiges und Überlebtes, planvoll und planlos Erworbenes vereinigt war, während andererseits sich das Fehlen vieles unbedingt Wichtigen fühlbar machte. Die Neuordnung hat sich dieser Übelstände und Ungleichheiten mit frischem Entschluß und sicherem Blick angenommen. Als erstes Ergebnis brachte sie die Eröffnung der Neuen Staatsgalerie am Königsplatze. Über diese ist hier schon berichtet worden; in fesselnd und einheitlich durchgeführter Reihe bietet sie einen Überblick über die Entwicklung der Malerei seit dem Ende der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts bis zum gegenwärtigen Zeitpunkte. Durch Ausscheidung dieses Abschnittes war es möglich, die Neue Pinakothek zu entlasten, für richtige Aufstellung ihrer Gemälde Raum zu schaffen. Sie beginnen zeitlich da, wo die Alte Pinakothek aufhört, also am Ende des 18. Jahrhunderts. Nicht zu streiten ist, daß bei jener Scheidung keine völlig scharfe Auswahl gewaltet hat, und daß die Grenzlinien etwas verwischt erscheinen.

Ferner, daß gleich der Neuen Staatsgalerie auch die Neue Pinakothek noch im jetzigen, veränderten Zustande so manches beherbergt, was nicht ersten Wertes ist. Man darf dies vom ästhetischen Standpunkt tadeln, kann es aber vom kunstgeschichtlichen gelten lassen, weil auf die Art die Nachwelt von unserer künstlerischen Kultur in ihrer Unausgeglichenheit und Unklarheit ein richtiges Bild erhält. Ist doch auch die Vorstellung unzutreffend, die wir von der Kunst alter Zeiten haben, weil im Laufe der Jahrhunderte von ihr nur das Allerbeste und Wertvollste übriggeblieben ist. Was trotzdem jene alte Kunst von unserer neuen unterscheidet, ist die auf fester Überlieferung begründete Ruhe ihrer Entwicklung. In den beiden neuen Galerien aber erweisen auch die ausgezeichnetsten Darbietungen das Fehlen jenes gedeihlichen Zustandes, zeigen das unsichere Tasten nach

[1]) Vgl. folgende 32 Abb. nach Werken Immenkamps in »D. chr. K.«: V. Jg. S. 369. — VII. Jg. S. 224—237. — IX. Jg. S. 334—340. — X. Jg. S. 32. — XII. Jg. S. 188. — XIII. Jg. S. 199. — XIV. Jg. S. 110. — XV. Jg. S. 102—105

Halt, das, je näher zu unseren Tagen, um so ruhelosere Suchen nach neuen Idealen. In der Neuen Staatsgalerie ist dieser kunstgeschichtlich kulturelle Gesichtspunkt klar herausgearbeitet worden; in der Neuen Pinakothek bleibt es der Erkenntnis des Beschauers überlassen, ihn sich aus der Vielfältigkeit der Erscheinungen selbst abzuleiten. Technische Gründe mögen maßgeblich dafür gewesen sein, daß man hier von jener wünschenswerten größeren Festigkeit und Folgerichtigkeit der Anordnung, somit auch von der in der Neuen Staatsgalerie so vorteilhaft wirkenden klaren Geschlossenheit der Gruppenbildung absehen mußte.

Immerhin konnten bei diesem Verzicht andere sehr wichtige Absichten erreicht werden. Vor allem wurden die Raum- und Lichtverhältnisse durchgreifend gebessert. Übermäßige Größe wurde eingeschränkt, die Decken wurden tiefer gelegt, die Belichtung anders und geschickter geführt als bisher. Die Wände erhielten vornehm farbige Tönungen und Bespannungen, die — wenigstens zumeist — die Wirkung der Kunstwerke förderte. Ganz wesentlich kamen diese Dinge den beiden Reihen der Seitenkabinette zustatten, die durch Verlegung der Türen, durch Abschrägung der Ecken, durch richtige Fensteranlage für ihren Beruf jetzt eigentlich erst neu geschaffen worden sind. Außerordentlich wichtig ist ihre Aufgabe. Sollen sie uns doch gerade die feinsten Eindrücke geben. Die großen Mittelsäle dienen mehr der Repräsentation. Alles zusammen schafft ein reiches, dabei voll harmonisches Bild, vor welchem man Mühe hat, sich das von der Neuen Pinakothek ehedem gebotene ins Gedächtnis zu rufen.



W. IMMENKAMP BILDNIS

In den Sälen der Mittelreihe ist dies noch am ehesten möglich. Da sieht man Kaulbachs »Eroberung von Jerusalem«, Pilotys riesenhaftes Thusneldabild, auch seinen »Seni an der Leiche Wallensteins«. Außerdem die Erzählungen des P. von Heß von den Einzügen des Königs Otto in Athen und in Nauplia. Daneben Bedeutenderes, wie Böcklins »Spiel der Wellen« und Defreggers »Schmied von Kochel«, das Jugendbild Ludwigs I. von Angelika Kauffmann, das schöne Bildnis der Königin Therese von Stieler. Am wertvollsten innerhalb dieser Zusammenstellung sind die prachtvollen Schlachtenbilder von W. v. Kobell. Mit edler Kraft spricht in diesem Saale der Geist jener schönen, nun verschollenen Zeit zu uns, in der Bayerns Kunst noch unverfälscht, seine Geschichte noch lebendig war, seine Treue zur Heimat und zum angestammten Fürstenhause noch leuchtend in Ehren stand! Eine Fülle ausgezeichneter Werke bringt ein anderer Hauptsaal. Darunter die große Theresienwiese von A. Lier, ein Bild, das uns den längst verlorengegangenen, malerischen Reiz der Bavaria in ihrer ursprünglichen Umgebung vor Augen führt. Von anderen Meisterwerken dieses Raumes seien A. v. Kellers »Dame in Weiß«, Courbets durchgehendes Pferd, auch ein Stück von Uhde deshalb erwähnt, weil man daraus ersieht, wie bunt und systemlos, nur nach dem Maßstabe des Einzelwertes die Zusammenstellung an diesem Platze gemacht worden ist. — Die Wanderung durch die Kabinette der rechten Seite führt zu kostbarsten Erzeugnissen der alten Münchener Landschaftsmalerei. Herausgegriffen seien des G. v. Dillis' herrliche Stimmung von Tegernsee, Quaglios ruhige Münchener Stadtansichten, C. D. Friedrichs wunderbare »Nebelstudie aus dem Riesengebirge«, Fabers »Ansicht von Dresden«, E. Schleichs Landschaft mit der absterbenden Eiche, Liers »Landschaft vom Starnberger See«. Von dem wenig bekannten Olivier sieht man zwei sehr feine Campagnastudien. Weiter findet man Landschaften des noch nicht genug gewürdigten Tirolers Jos. Ant. Koch, andere von Vogel, Gurlitt, Bürkel, Brandes u. s. f. Waldmüller ist durch ausgezeichnete Leistungen vertreten. Von Schwind sieht man außer einem Damenbildnis seine »Symphonie« und die Entwürfe zu Malereien im Wiener Opernhause, Neureuthers Legende vom Pfarrerstöchterlein von Taubenhain, von Steinle den tiefsinnigen Parsivalzyklus, von G. v. Max sein fein weißes Bild der Katharina Emmerich, von Feuerbach die »Medea«, auch ein (freilich weniger bedeutendes) Selbstbildnis, von W. Busch sehr tüchtige landschaftliche und porträtistische Studien. Dazu kommen Gemälde von W. v. Kaulbach (Bildnis Ludwigs I.), Lindenschmit (Landschaften), Defregger, Grützner, Matthias Schmid, Diez, Löfftz, Wenglein, Strützel, Stadler, Menzel und vielen andern. Mehrere Spitzwegs (»Besuch des Landesvater«, »Der Witwer«, »Der Bettelflötist«, »Der Briefbote«) gehören zu den Neuerwerbungen, mit deren Hilfe einige der am stärksten empfundenen Lücken der Sammlung ausgefüllt werden. Diese Neuerwerbungen, zu denen sich auch zahlreiche Leihgaben gesellen, stammen zum Teil aus der Residenz und anderen staatlichen Gebäuden, auch aus dem Kunstverein; ihre Zahl beläuft sich auf gegen 200. Als besonders hervorragende Stücke nenne ich die schon erwähnte Friedrichsche Nebellandschaft, das Watzmannbild von L. Richter, von Lenbach (der außerdem mit besten Werken auch aus seiner Frühzeit vertreten ist) das Bildnis einer russischen Fürstin, ein Selbstporträt von W. Busch, eine Siegesfeier von Gysis.

Der Saal mit den herrlichen griechischen Landschaften von Rottmann weist — mit Recht! — keine Veränderungen auf. Immer wieder fragt man sich beim Anblick dieser wunderbaren Leistungen der großen, stilisierenden Landschaftskunst, wie man glaubt es verantworten zu können, daß man tatenlos zusieht, wie in den Hofgartenarkaden die italienischen Fresken desselben Meisters jämmerlich zugrunde gehen. — Zu allen diesen Werken deutscher, vorzugsweise natürlich Münchener Künstler

des 19. Jahrhunderts gesellen sich solche aus dem Ende des 18. Sie bilden die äußerst lehrreiche, künstlerisch außerordentlich bedeutende Überleitung von den Grundsätzen der alten zu denen der neuen Malerei. Feinste Eindrücke vermitteln Edlinger, Graff, Tischbein, G. F. Meyer, Dietrich. Von ausländischen Meisterwerken verdienen Hervorhebung neben dem erwähnten Courbetschen solche von Lawrence, Reynolds, Meissonier. Große Werte stecken in der Sammlung moderner Franzosen. Bahnbrechende Meister gehören dazu, deren Bedeutung bestehen bleibt, wenngleich ihr Einfluß auf die deutsche Kunst nicht so groß war, wie man lange glaubte annehmen zu müssen. Von den wichtigsten der in der Neuen Pinakothek vertretenen Künstlern seien Corot, Daumier, Géricault, Delacroix genannt.

Gefühl und Verstand, seelische Empfindung und Wissenschaft finden in der Anordnung der Neuen Pinakothek gleichermaßen ihr Genüge. Im Verein mit der Neuen Staatsgalerie bietet sie einen vollständigen klaren Überblick über die Entwicklung der modernen deutschen, vorab, jedoch nicht mehr mit ehemaliger Einseitigkeit, der Münchener Malerei nebst lehrreichen Seitenblicken auf fremdländische Kunst. Sie tut es in Formen, die zu beobachten schon allein ein Genuß ist, und die wesentlich dazu beitragen, das Interesse an der Sammlung zu fördern und ihr — ein Optimist sagt: hoffentlich! — Einfluß auf die Malerei der Zukunft zu ermöglichen. Durch die Neuordnung ist ihre Bedeutung erst recht ans Licht gestellt, und den beiden Münchner Sammlungen moderner Malerei der von mancher Seite gern bestrittene Vorrang auf lange Zeit hinaus gesichert worden.

Doering



W. IMMENKAMP BILDNIS





